CAHIERS DU CINÉMA



N° 12 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • MAI 1952



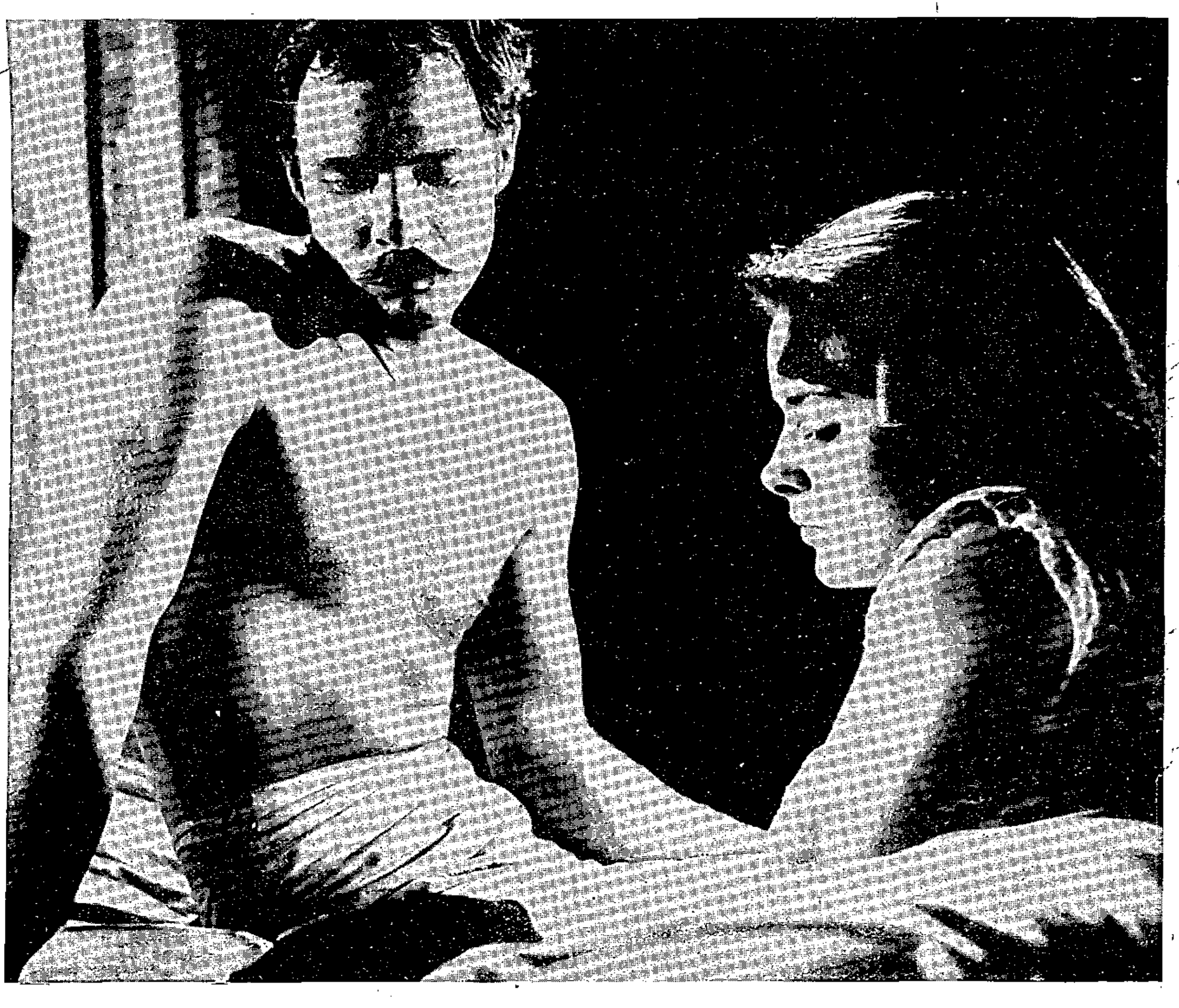
Fernandel et Gino Cervi sont les deux principales vedettes du nouveau film de Julien Duvivier, LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO, qui sera prochainement présenté à Paris. Ce film est adapté du célèbre roman de Giovanni Guareschi par Julien Duvivier et René Barjavel. (Filmsonor).



LE CINÉMA AMÉRICAIN AU FESTIVAL DE CANNES : Gene Kelly et Leslie Caron dans l'Oscar 1952, AN AMERICAN IN PARIS *(Un Américain à Paris)*, un film de Vincente Minnelli, avec Georges Guéthary. *(Metro-Goldwyn-Mayer)*



LE CINÉMA AMÉRICAIN AU FESTIVAL DE CANNES : Eleanor Parker et Kirk Douglas dans DETECTIVE STORY *(Histoire de Détective)*, un film de William Wyler, avec William Bendix et Cathy O' Donnell. *(Paramount)*



LE CINÉMA AMÉRICAIN AU FESTIVAL DE CANNES : Marlon Brando et Jeanne Peters dans VIVA ZAPATA, un film d'Elia Kazan, avec Anthony Quinn. *(20 th Century Fox)*



LE CINÉMA ANGLAIS AU FESTIVAL DE CANNES : Glynis Johns et Terence Morgan dans une scène de GIGOLO AND GIGOLETTE, de Harold French, un des épisodes de ENCORE d'après Somerset Maugham. Nigel Patrick, Roland Culver, Kay Walsh et Jacques François interprètent les autres sketches : THE ANT AND THE GRASSHOPPER d'Anthony Pelissier et WINTER CRUISE de Pat Jackson. *(J. Arthur Rank Organisation, Distribution Gaumont).*

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME II — N° 12 — MAI 1952

SOMMAIRE

Gilles Jacob .... **Du côté de chez Huston** 5
Pierre Kast .... **Fiançailles avec le notaire** 18
Maurice Bessy .... **Les vertes statues d'Orson Welles** 28
Marie-Claire Solleville .. **Deux sous d'espoir payés comptant** 33
Herman G. Weinberg .... **Lettre de New York** 38
* * * .... **Le pour et le contre** 41
* * * .... **Nouvelles du Cinéma** 49

LES FILMS :

Curtis Harrington ...... ***Rashomon*** **et le cinéma japonais** 53
Michel Mayoux .... **Rien qu'un amour** *(Teresa)* 57
Renaud de Laborderie .. **A la recherche de l'hypertendu** *(A Streetcar Named Desire)* 59
Jean-José Richer .... **Les vacances du Cid** *(Fanfan la Tulipe)* 61
Maurice Schérer .... **Le soupçon** *(The Lady Vanishes)* 63
Jean-Louis Tallenay .... **Pour filmer Melville** *(L'expédition du Kon Tiki)* 66
Michel Mayoux .... **Un enchantement perdu** *(Les voyages extraordinaires de Jules Verne)* 67
J. D.-V. .... **Notes sur** *The Brave Bulls* **et** *Nez de Cuir* 68
Pierre Kast .... **Défense de jouer avec les allumettes** *(The Day The Earth Stood Still)* 70
Eric Rohmer .... **Présentation** (Scénario original) 72

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de: Métro-Goldwyn-Mayer, Ariane Films, Amato, Filmsonor, Warner Bros, Hoche Productions, Panaria Films, les Films Corona, Silver Film, les Films Marceau, United Artists, Romulus, S. P. Eagle Productions, Horizon Pictures, Columbia, Victory, Gainsborough Pictures, Daiei Film, Gaumont Distribution, J. Arthur Rank Organisation, London Film, 20th Century Fox, Paramount, Universalciné.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros • France, Colonies : 1.375 francs • Étranger : 1.800 francs

Abonnements 12 numéros • France, Colonies : 2.750 francs • Etranger : 3.600 francs

Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma ", 146, Champs-Elysées, Paris (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Lotte Eisner, Nino Frank, Roger Leenhardt, Chris Marker, Jacques Manuel, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Jean Quéval, Claude Roy, Nicole Vedrès, Jean-Pierre Vivet.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus

Notre Couverture : Audie Murphy dans THE RED BADGE OF COURAGE de John Huston.

DU COTÉ DE CHEZ HUSTON

par

Gilles Jacob



John Huston.

« Lassatus nec dum satiatus »

Pour le spectateur légèrement grisé par les exploits des deux héros Katharine Hepburn et Humphrey Bogart qui, même à l'extrême limite du film, nagent et lancent à pleins poumons la chanson du pêcheur de Pimlico, la confrontation du dénouement de « The African Queen », roman de Forester, avec celui de *The African Queen,* dernière œuvre de John Huston présentée récemment en France, est véritablement curieuse. Dans le livre de Forester, les Allemands, en recueillant le héros et l'héroïne qui voulaient torpiller leur canonnière, et en allant jusqu'à les remettre aux autorités anglaises, se montraient magnanimes, tandis que les soldats britanniques étaient malignement présentés sous un jour assez anti-anglais si l'on considère qu'ils profitent de l'aubaine pour faire sauter la « Louisa », grâce aux vedettes rapides qu'ils ont transportées sur les rives du lac, et ne prêtent aucune attention aux dires de ces deux fous dont ils n'arrivent pas à croire l'extraordinaire odyssée et qu'ils aient pu traverser les rapides et triompher des dangers que l'on peut voir dans le film.

John Huston au contraire néglige volontairement de montrer les Anglais, ridiculise les forces allemandes (d'un côté le fort Shona, la « Louisa » armée du plus long canon d'Afrique ; de l'autre, avec pour seules armes leur ambition, leur volonté et quelques cartouches de dynamite, Rosie, Charlie et l' « African Queen ») et, si la canonnière coule, ce ne sont pas Hepburn et Bogart qui la font sauter, ce n'est pas non plus le bateau de la Royal Navy (on se rappelle qu'à ce moment le drapeau anglais est exactement situé au fond de l'eau) mais bien l' « African Queen », vieux rafiot chaviré d'Humphrey Bogart. C'est cet humour noir, cet absurde, ce dérisoire qu'aime John Huston.

***

La tragédie de la rapacité et la poésie de l'échec sont deux thèmes importants de l'univers hustonien. Profond peintre des sentiments, John Huston s'est consacré, volontairement ou non, depuis qu'il écrit des films et les réalise, à l'étude tenace d'une passion — toujours la même — et de ses répercussions sur l'individu dans un milieu social : l'AMBITION. Le désir d'obtenir ce que l'on convoite, le besoin de posséder par n'importe quel moyen, fût-ce à prix de sang, le goût du « davantage et encore davantage » animent un monde sombre, dur à la douleur, et qui attend. Mais quel fort Shona, quels rapides, quel nuage de moustiques, quel bataillon de sangsues, le retiendraient de se laisser glisser joyeusement le long du toboggan de l'échec ? Clef de sol du cinéma, la *poursuite* est la maladie incurable du héros hustonien, le stupéfiant dont il ne peut se désintoxiquer. Faucon fabuleux, mine d'or, pouvoir suprême, assassinat politique, belles Mexicaines, élevage de poulains au Kentucky, torpillage d'une canonnière allemande, autant de lumières étincelantes qui l'attirent, comme un gros papillon, et le conduisent à sa ruine.

Dans *Le Faucon Maltais*, les protagonistes, — escrocs sans scrupules, détective privé, et une étrange créature qui se révèlera rusée et avide plus que tous les autres, — se disputent un objet inestimable, un faucon d'or massif incrusté de diamants. Cette lutte, âpre et bouffonne, où le faucon, — personnage principal comme le veston du *Million*, — passe de mains en mains, cesse seulement lorsqu'on s'aperçoit que l'oiseau n'a aucune valeur. — « Oh ! Ma pauvre Mathilde ! mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs !... » écrivait Maupassant au terme de « La Parure », nouvelle que John Huston n'aurait pas besoin d'ajuster à ses thèmes, tant elle en est proche, pour la mettre en film. Nous verrons plus tard l'étroite parenté qui lie Huston à Hemingway, ce Maupassant des States. Mais retournons à nos faucons. L'auteur au passage n'a pas hésité à s'expliquer clairement. Ce faucon qui apparaît dès l'un des premiers chapitres de son œuvre, c'est un transparent symbole : il incarne le héros de John Huston ; il est à son image. Même, c'est le héros qui fond sur le rapace.

La vie des hommes et la vie même du héros ne comptent plus dès qu'il a chance de conquérir, qu'il risque de vaincre. Chacun veut le faucon pour soi, non le partage. Ils acceptent de s'associer pour mieux




Sydney Greenstreet et Humphrey Bogard dans *The Maltese Falcon* (à gauche), Edward G. Robinson, Claire Trevor, Lionnel Barrymore, Humphrey Bogart, Lauren Bacall dans *Key Largo* (à droite).

parvenir au trésor, pour approcher du but, mais quelle tuerie quand le trésor est là ! Tel apparaît le sujet du *Trésor de la Sierra Madre,* tel, l'un des principaux thèmes de l'œuvre entière, et ce ne sont certes pas les derniers films de John Huston sortis en France qui me démentiront : si l'on dressait la carte du Tendre d'*Asphalt Jungle* — histoire d'un vol de bijoux d'un million de dollars — la route passerait par Trahison, Dénonciation et Délation. C'est à qui dénoncera le plus pour gagner, proportionnellement, une part du butin : Le lieutenant Dietrich trahit la police, puis livre Cobby (pour ne pas être inquiété) qui dénonce ses amis (pour ne pas faire plus de deux ans de prison) ; Emmerich veut trahir Doc (pour ne pas partager le million) ; le premier chauffeur de taxi dénonce Doc (pour toucher la prime) ; Angela trahit Emmerich ; enfin, même dans le clan des traîtres, un faux-frère, Bannon, détective privé lui aussi, essaie de trahir, rendu intrépide moins par l'abus de l'alcool que par la soif de posséder.

Quant aux passagers de *L'African Queen,* leur seule dispute éclate précisément lorsque le but va être atteint : chacun veut être seul à faire sauter la canonnière.

Dans cette frénésie de mouvements, cette action pour l'action, cette débauche d'actes plus ou moins ordonnés — mais savamment orchestrés par le metteur en film — le héros a heureusement peu de temps pour penser. De fait, la méditation est presque exclue de la journée d'un Humphrey Bogart, obligé, d'une bande à l'autre, de sortir à temps son revolver ou de piétiner consciencieusement la chaudière de l' « African Queen » pour l'empêcher d'exploser. Reste la nuit pour réfléchir : la fatigue alors — ou l'amour — l'emporte. Il y a des exceptions : le petit Docteur d'*Asphalt Jungle* sortant de prison où, le cambriolage de la bijouterie une fois mis au point, il n'avait rien d'autre à faire que de réfléchir, se montre plus intelligent que les autres gangsters lorsqu'il déclare, généralisant pour eux ses propres constatations : « Nous travaillons tous pour nos vices » et : « Le crime n'est qu'une forme dégénérée de l'ambition ».

A quoi l'on objectera que John Huston, peu confiant dans l'orthodoxie de Doc Riedenschneider, a donné la vedette sur l'affiche et dans




Le Tresor de la Sierra Madre : Humphrey Bogart, Tim Holt et Walter Huston, ... « les trois étapes de la vie de l'homme »... (à gauche). *We Were Strangers* : Jennifer Jones. (à droite).

le film à cet homme de Néanderthal qu'est Dix. A l'image de Dix, à l'image de Bogart, le héros hustonien est un analphabète assoiffé. Pour se désaltérer, il a besoin de boire plus que de coutume, plus qu'il ne le peut supporter. Il n'est pas sans savoir que s'il boit trop, la morale exigera qu'il en crève, comme Dileptus-le-Tueur : pas un instant il n'hésite cependant.

Le gangster Rocco du *Key Largo*, gigantesque Harry Lime, mais qu'on aurait profondément buriné, n'essaie-t-il pas, dans un moment de terreur alcoolique, — c'est-à-dire au cinéma dans une crise de lucidité, — de se définir en deux ou trois gros plans ? Edward G. Robinson déclare alors : « Je suis un homme qui veut *davantage*... qui veut *tout* ». Et, puisqu'il faut bien, une fois de temps en temps, parler de cinéma dans une revue de cinéma, rendons hommage à Huston pour avoir su trouver une transcription cinématographique de ce sentiment de rapidité, de cet insurmontable besoin de connaître la suite, quelle qu'elle soit, même si, par cette seule satisfaction, le cours du Destin risque d'être modifié. Huston est le roi du fondu-enchaîné, de ce fondu-enchaîné trop pressé, trop avide pour s'attarder et s'attendrir sur le plan qui est là, chassé déjà par le plan qui vient. Le travail de Tim Holt et d'Humphrey Bogart sur le chantier et dans la mine d'or du *Trésor de la Sierra Madre*, la réparation de l'hélice de *L'African Queen* sont, entre mille exemples, entièrement construits en fondus-enchaînés. Dans la locomotive du cinéma qui roule à cent à l'heure, le fondu-enchaîné, cette chaudière, brûle perpétuellement des plans, comme un automobiliste sans frein brûle les stops et les feux-rouges. Les héros hustoniens sont trop pressés pour *avoir le temps*. Voyez Rocco : il n'a pas le temps de constater que cette volonté de puissance totale a jeté bas plus forts que lui. S'en rendrait-il compte, il n'en prendrait pas moins la route.

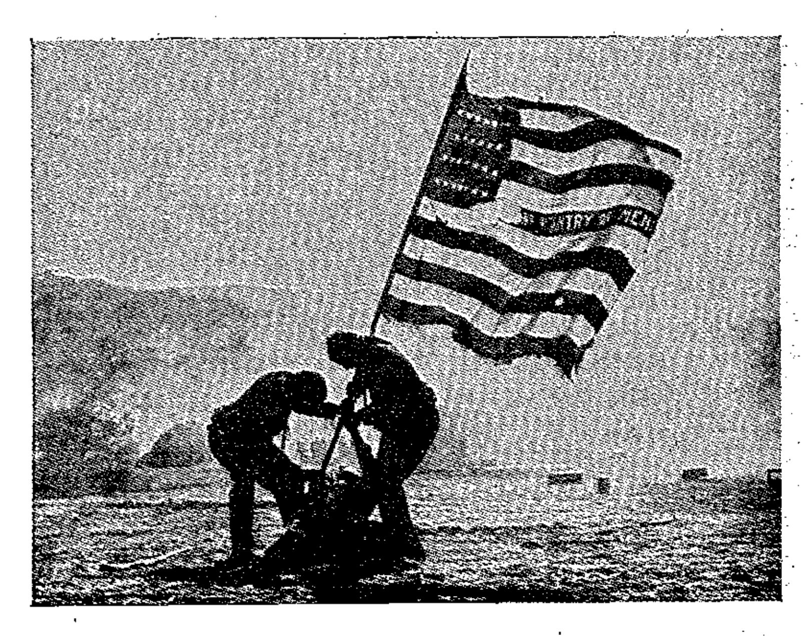
John Huston et, par conséquent, ses héros, s'intéressent à la *conquête* plus qu'à l'*objet*, à la chasse plus qu'à la prise. Bien sûr, Katharine Hepburn veut torpiller elle-même la canonnière allemande, mais elle veut surtout triompher des rapides avec l' « African Queen », ce que seul un explorateur a réussi avant elle, braver le fort Shona et



In This Our Life : Charles Coburn et Bette Davis. On ne verra probablement jamais en France cette excellente comédie assez amère réalisée par Huston après *The Maltese Falcon*.

le canon de la « Louisa ». Le film proprement dit de John Huston, c'est-à-dire les péripéties de cette extraordinaire odyssée, se déroule durant les quatre cinquièmes du film depuis la tombe du Révérend, que Huston est aussi impatient que Bogart de quitter, jusqu'au merveilleux panoramique laissant au fond du bateau Rosie et Charlie épuisés, pour signaler au spectateur, à moins de cent mètres, le lac tant convoité. Se déroule à nouveau la fameuse poursuite de l'homme après son désir. Mais sitôt l'objet atteint, le charme cesse. A quoi bon tant de souffrances physiques, d'épreuves morales, de mauvais coups, de rudes combats, de meurtres, si le héros prend si vite possession de son Graal ? Il entre sans doute dans la notion de Graal de n'être jamais conquis, même et surtout lorsqu'on en est si proche. Ainsi Daphné. A la limite, le héros hustonien rejetterait à l'eau, pour chercher à le reprendre, le poisson que sa ligne a pêché.

Les personnages du *Faucon Maltais,* du *Trésor de la Sierra Madre* étaient avares de biens qu'ils ne possédaient pas encore. Aussi la question ne se pouvait poser pour eux de vendre une peau d'ours non encore mis à mort ; par avance, ils la conservaient jalousement. Ceux de *Key Largo,* des *Insurgés,* d'*Asphalt Jungle,* de *The African Queen* sont si sûrs d'eux-mêmes, de tenir leur proie, — tout a été prévu, — qu'ils négligent l'infime détail qui les perdra. L'apparition trop prolongée des deux vieilles filles des *Insurgés,* qui décident fortuitement d'enterrer leur frère dans un caveau autre que celui où la bombe attend les personnalités, devrait mettre la puce à l'oreille, au moins du spectateur. D'autres corbeaux, pour n'avoir pas serré le bec, perdirent stupidement leur butin. Le héros de John Huston, lui, semble



The Red Badge of Courage, encore inédit en France, est peut-être le plus ambigu des films d'Huston. Son esthétique qui rappelle le Griffith de *La Naissance d'une Nation* est en réalité inspirée d'images authentiques de la guerre de Secession faites par un célèbre photographe américain du nom de Brady

le faire exprès. A tout le moins, il est content qu'une puissance supérieure lui retire son bien. Il admet que le destin lui ôte tout ce qu'il lui avait donné, pourvu qu'il lui laisse à nouveau sa *chance*. Ainsi s'explique le rire fou qui étrangle tous les personnages du *Trésor*, quand les Mexicains et le vent malicieux dispersent comme du sable un or péniblement amassé. Cette poésie du dérisoire évoque la vanité de l'homme, l'inutilité de tous ses efforts. On songe à Pascal ; ce qui est sable pour les uns est de l'or pour les autres : vérité en deçà, erreur au delà...

Ainsi s'explique la fin de *Quand la ville dort* : fasciné par la poitrine de la jeune danseuse, qui se trémousse sous son nez, le petit Docteur s'attarde dans le café et, quand il en sort, est arrêté par la police. La seule question qu'il pose alors aux agents est : « Depuis combien de temps étiez-vous là ? » Il n'a pas l'air ennuyé d'apprendre que les agents sont arrivés au moment où débute la dernière danse et que, trois minutes plus tôt, il évitait l'arrestation. Son « Certainly, officer, certainly » est prononcé sur un ton de bonne humeur ; Doc se montre beau joueur. Il restera tranquille deux nouvelles années avant de réaliser le rêve pour lequel il travaille : un voyage au pays des belles Mexicaines. Il ne regrette rien.

Car l'attente seule est parfaitement odieuse à ces hommes actifs. La paralysie momentanée qu'elle constitue, la peur qu'elle engendre, les amènent à accomplir des gestes aussi graves qu'intempestifs, à seule fin de se prouver à eux-mêmes qu'ils sont forts. L'attente déclenche en partie la dispute entre Bogart et Hepburn sur l'« African

Queen ». Même un Rocco, terrorisé par l'attente perd, comme pris de panique, sa parfaite maîtrise : il tire sur Humphrey Bogart. Le revolver n'était pas chargé (car le film n'est pas prêt de finir) mais le gangster l'ignorait et l'intention ici prend son importance. Tué par Rocco, Bogart est mort théoriquement. En fait, il vit. Voilà donc à coup sûr le thème le plus important de l'œuvre présente : le héros hustonien est trop ambitieux pour obtenir totalement satisfaction ; il rate son coup. Sans le savoir, il part battu.

*
**

Le handicap est trop lourd, en effet, car le héros n'est pas seulement un vaincu, c'est un vaincu conscient. Ce qui le différencie des autres grands joueurs qui perdent, comme Charles Foster Kane, c'est qu'il est un *raté*, qu'il se sait battu d'avance. Et plus le héros sent qu'il est un raté, plus grande est son ambition, moins sa ruine l'étonne. Pourquoi donc cette passion effrénée de la conquête ? Parce que l'homme créé par John Huston à l'image des hommes ne peut se passer de *la femme*. Il ne collectionne pas l'argent, la gloire, le succès : il collectionne quelqu'un qui les collectionne. Sans Rose, jamais Charlie ne sacrifierait sa chère « African Queen » ni n'accepterait de servir de petit déjeuner aux crocodiles ; mais Rosie dit : « Charles... quel joli nom » et cela suffit.

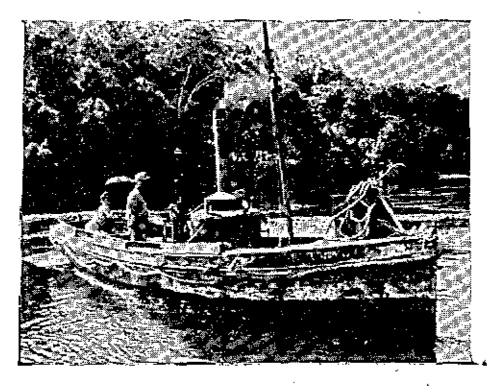
Le Trésor de la Sierra Madre reste à ce jour non seulement le meilleur film de John Huston, mais la plus parfaite étude de l'Homme réalisée au cinéma ; la plus complète aussi. Peu de femmes en apparence dans cette œuvre ; pas de vedettes en tous cas. Or il est indéniable que la Femme est le personnage principal du *Trésor*. Aux trois étapes de la vie de l'homme, — le jeune (Tim Holt) qui garde son rêve d'enfant de planter des arbres fruitiers, l'adulte, individu aigri et désabusé (Humphrey Bogart), enfin Walter Huston, plus âgé et philosophe, — correspondent rigoureusement trois conceptions de la femme.

Le jeune veut se marier ; ainsi naît le personnage invisible de la veuve de l'Américain, qu'épousera sûrement Tim Holt à la fin, et que la lecture — peu cinématographique au demeurant — d'une lettre de son mari nous aide à mieux connaître. Cette note romanesque est discrètement amorcée vers le début du film par une robe de mariée qui, au fond d'une vitrine, nous rappelle combien Huston soigne et charge de signification symbolique ses arrière-plans (1).

Moins romanesque infiniment, plus proche du réel, Bogart se contente de ses rencontres avec des filles, rencontres d'autant plus fréquentes que son porte-monnaie est abondamment pourvu. Comme l'adulte reste le personnage que l'on rencontre le plus fréquemment dans les films de Huston, on comprend mieux, en fonction de sa position par rapport à la femme, cette soif de l'or qui le dessèche et le rend fou. On songe à l'admirable ouverture du *Trésor :*

1° Une affiche indiquant les résultats de la Loterie ;
2° Humphrey Bogart mendiant ;

(1) Autre exemple : Dans *Asphalt Jungle,* tandis que Doc est assommé par un agent, une échelle traîne au fond du champ, certainement pas par hasard dans un film où les gangsters sont radiographiés à tous les barreaux de l'échelle sociale.





L'African Queen, petit vapeur ahurissant est, comme le film qu'il baptise, à double face : objet de plaisance et instrument de torture.

3° Bogart suivant chez elle une marchande d'amour. Tout un programme. Involontairement, la jolie fille accompagnant le contremaître qui leur a volé leur argent pousse Bogart, aidé de Tim Holt, à casser la figure de l'escroc. Sans doute l'auraient-ils laissé en paix, mais il est pommadé, il a dit devant eux à la fille : « J'irai te retrouver tout à l'heure ». Il se paie donc cette aventure avec *leur* argent : idée que Bogart ne peut supporter : il assomme l'homme qui lui vole *sa* femme.

Le vieux est plus modeste et, comme Doc Riedenscheider sur les plages du Mexique, caresse seulement l'idée d'être entouré de jolies Indiennes. Dans cette petite Capoue, dernier havre où vient échouer le héros hustonien, l'or n'a plus sa raison d'être et la personnalité du héros se désorganise, à moins que la force de l'habitude ou la manie du chercheur...

Au contraire, sous l'impassibilité horizontale des pales qui ventilent les saloons, roues du destin à sens unique, Humphrey Bogart construit son inéluctable échec. Le choix de cet acteur, — le préféré de John Huston qui l'utilise chaque fois qu'il le peut, — n'est pas, semble-t-il, une géniale coïncidence. Ce Jouvet américain, ce cynique fort en gueule, cet insatiable blasé (*lassatus nec dum satiatus*), ce coup de poing ambulant, aigri, quadragénaire, on l'imagine sujet à des crises de foie. « Dans le crépuscule qui commence, René, devant sa glace, joue au costaud des Epinettes ». Mais il joue sans conviction.

La parenté avec Hemingway, cet autre champion de la défaite et de la dégénérescence, est flagrante. Le dénouement de *Key Largo* est calqué sur le dénouement de *To Have and Have not* (voir aussi l'excellente adaptation, *The Breaking Point* qu'en a tiré Michaël Curtiz et qui est passée trop inaperçue sous le titre de *Trafic en Haute Mer*). Harry d'un côté, Bogart de l'autre n'oublient pas la leçon d'Horace et des Curiaces. Tous deux profitent des dos tournés, du mal de mer, de la cabine d'un yacht, pour séparer et abattre leurs ennemis, avant de s'écrouler, blessés eux-mêmes au ventre. Il n'en reste qu'un et c'est encore trop.

Tous finissent par être vaincus, étouffés par leur propre ambition. Emmerich, l'avocat véreux d'*Asphalt Jungle,* voulait manier à la fois les affaires et les femmes, l'un complétant l'autre. Jamais il ne paraît

aussi heureux que dans la séquence où il tient d'une main le téléphone, les affaires, et de l'autre le petit soulier de sa *nièce* Angela. Il a l'air d'hésiter, de passer de l'un à l'autre ; en fait, il est symbolique qu'il tienne les *deux objets* à la fois. Mais a-t-il l'envergure nécessaire ?

Rocco le Gangster, puissant génie du Mal, crevait du désir de jouer au ballon avec le *monde ;* Bogart le cloue au plancher de trois coups de feu (l'appareil est au zénith). Bogart, qui estimait que la mort de Rocco ne vaut pas de risquer sa propre vie, *presque malgré lui* tue Rocco. Le lâche s'est fait héros, mais le paie cher. Ce que l'on pourrait considérer comme une immense victoire est pour *lui* une défaite immense. Car, en définitive, qui gagne perd. N'allons surtout pas nous figurer, lorsque vient la fin heureuse et le sourire crispé de Bogart sur l'écran, que tout va s'arranger, que la belle Lauren Bacall le soignera, le guérira, l'aimera. Ici, pas de petits enfants en perspective. *Espoir* nous l'a appris : « une balle dans le ventre : c'est deux heures ». Et ce n'est pas pour rien que l'intelligent Humphrey, qui sourit au photographe et retrousse sa babine pour satisfaire les producteurs de la Warner, attache la barre, le cap sur l'embarcadère. Sans qu'ils s'en doutent, il leur rit au nez.

L'Armendariz des *Insurgés* tue Garfield, mais perd, avec Jennifer Jones, la partie. Garfield qui meurt sans faire sauter les politiciens perd sa cause, non l'amour de Jennifer. Les coups ratent, les armes s'enrayent en une série d'échecs peu toniques certes, mais d'où la poésie n'est pas absente. Une seule victoire, populaire. C'est que le peuple révolutionnaire de Cuba intéresse moins l'auteur, reste un fond sonore.

Il ne faut pas s'y tromper : les films de John Huston se sont plus ou moins terminés, jusqu'à présent, par un échec. Ils sont construits avec la rigueur géométrique du triangle : après l'ascension jusqu'au sommet, près du but, c'est la chute brutale. « A quoi bon, se disent les gangsters d'*Asphalt Jungle* la réussite du cambriolage, si l'on ne peut écouler les bijoux. » Et, en fait, tous meurent ou sont arrêtés. Adieu, dès lors, leurs beaux rêves.

Humphrey Bogart, dans *The African Queen,* ne voulait pas aller torpiller la canonnière ; mais il finit par se laisser convaincre. Quant à Katharine Hepburn, elle voulait la faire sauter *elle-même.* C'est là qu'elle échoue. La fatalité dirige la « Louisa » sur les torpilles et la coule, comme par hasard, absurdement. Les marins allemands absorbés par l'exécution des deux héros ne signalent pas l'épave de l' « African Queen ».

John Huston ne serait-il donc qu'un Hemingway, auteur gonflé par sa gloire et qui n'écrivit jamais qu'un seul livre, — toujours le même, — peintre lucide et désespéré de l'impuissance comme un grand artiste se peint lui-même, en un miroir ? Non, car les actes du héros hustonien, rapace jusqu'à l'inhumanité, sordide dans ses désirs, ne sont pas d'un lâche, mais d'un glouton. Seul son appétit permet à ce moderne Sisyphe de pousser son rocher sans relâche.

Vienne l'épuisement vers le sommet, le rocher qui dévale écrase Sisyphe. Comme à cache-tampon, à trop s'approcher du Faucon, de la Femme ou du Trésor : on brûle.

*
**

On s'en voudrait de quitter John Huston et ses films sans souligner l'humour qui, à différents degrés, baigne d'une lumière inattendue cette œuvre si riche. Que Huston ne prenne au sérieux ni ses marionnettes vivantes ni lui-même n'est pas pour déplaire.

Et personne ne regrettera les sourires que font naître bien des séquences de ses films. Du Bogart du *Trésor*, se faisant couper les cheveux par un artiste capillaire de Tampico, à celui de *The African Queen*, imitant avec autant de dispositions Katharine Hepburn ou un hippopotame que les singes ne l'imitent lui-même (on ne sait à qui décerner la palme), au choix de Murphy, le soldat le plus décoré de la guerre, pour interpréter le rôle d'un lâche dans *The Red Badge of Courage*, en passant par le petit Docteur plongé dans la contemplation des pin-up girls d'un calendrier publicitaire, quel est le plus savoureux ? A moins que l'on ne préfère les policiers d'*Asphalt Jungle* faisant irruption, revolver au poing, à grands coups de pied dans la chambre d'un mort que veillent sa veuve et ses amis ou, flottant autour de l'*African Queen*, les bouteilles de gin que Katharine Hepburn vient de verser et de jeter dans la rivière, — flacons aussi absurdement gratuits désormais que les chapeaux lancés à la mer dans *Le Dernier Milliardaire*, — et qui ne tarderont pas à sombrer, prélude à d'autres naufrages, saluées par les pitoyables protestations d'Humphrey Bogart et par les criaillements des singes.

GILLES JACOB



L'Oscar 1952 : Boggie...

BIOGRAPHIE

Né le 5 août 1906 à Nevada dans le Missouri (U.S.A.), fils de l'acteur Walter Huston mort récemment, John Huston fit ses études au Lincoln High School de Los Angeles. Jeune homme il commença une carrière de boxeur professionnel (*sic*) mais au cours d'une tournée il entre comme acteur dans la troupe de Kenneth Mac Gowan.

Peu de temps après il part pour Mexico où il s'engage dans la cavalerie dont il sort, deux ans plus tard, à 21 ans, avec le grade de lieutenant. Il écrit alors des nouvelles sur ses souvenirs de boxe qui sont publiées par un grand magazine, L'AMERICAN MERCURY dont le directeur H. L. Mencken l'engage comme rédacteur sportif. Il écrivit une pièce de théâtre *Frankie and Johny* et se rendit à Hollywood où il travailla avec William Wyler pour *House Divided.* Il gagne ensuite l'Angleterre où il écrit des scénarios pour la Gaumont British, puis Paris où il étudie la peinture.

De retour à New York il collabore à un hebdomadaire de cinéma THE MID WEEK PICTORIAL. Sa nouvelle *Three Strangers* le fait engager à la Warner Bros où il devient scénariste. On lui doit les scénarios de *Jezebel, High Sierra, Le mystérieux Docteur Clitterhouse, Sergeant York, Juarez.* Il débuta en 1941 dans la mise en scène avec *The Maltese Falcon.*

FILMOGRAPHIE

1941 : THE MALTESE FALCON (LE FAUCON MALTAIS). *Scénario* : John Huston, d'après un roman de Dashiell Hammett. *Images* : Arthur Edeson. *Musique* : Adolph Deutsch. *Interprétation* : Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Ward Bond. *Production* : Warner Bros.

1942 : IN THIS OUR LIFE. *Scénario* : Howard Koch d'après un roman d'Ellen Glasgow. *Images* : Ernie Haller. *Décors* : Robert Haas. *Musique* : Max Steiner, arrangements de Hugo Friedhofer. *Interprétation* : Bette Davis, Olivia de Havilland, George Brent, Dennis Morgan, Charles Coburn. *Production* : Warner Bros. Non projeté en France.

1943 : ACROSS THE PACIFIC (GRIFFES JAUNES). *Scénario* : Richard Macaulay, d'après un roman de Robert Carson. *Interprétation* : Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Charles Halton, Sen Yung, Monte Blue. *Production* : Warner Bros.

Pour la série des *Pourquoi nous combattons,* Huston tourne *Report From The Aleutians* (1943) et *The Battle of San Pietro* (1944).

1945 : réalisation de *Let There Be Light,* long métrage sur la rééducation des « choqués » de guerre commandé par l'Armée américaine et dont la représentation publique est interdite.

John Huston retourne à Hollywood en 1946.

1947 : THE TREASURE OF SIERRA MADRE (LE TRESOR DE LA SIERRA MADRE). *Scénario* : John Huston, d'après le roman de B. Traven. *Images* : Ted Mac Cord. *Musique* : Max Steiner. *Interprétation* : Humphrey Bogart, Tim Holt, Walter Huston, Bruce Bennett, Barton Mac Lane. *Production* : Warner Bros.

1948 : KEY LARGO. *Scénario* : Richard Brooks et John Huston, d'après la pièce de Maxwell Anderson. *Images* : Karl Freund. *Musique* : Max Steiner. *Interprétation* : Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Edward G. Robinson, Lionel Barrymore, Claire Trevor, Thomas Gomez, John Rodney. *Production*: Warner Bros.

1949 : WE WERE STRANGERS (LES INSURGES). *Scénario* : Peter Viertel et John Huston, d'après un épisode du roman « Rough Sketch » de Robert Sylvester. *Images* : Russel Metty. *Musique* : George Antheil. *Interprétation* : John Garfield, Jennifer Jones, Pedro Armendariz, Ramon Novarro, Gilbert Roman, Wally Cassell. *Production* : S. P. Eagle. *Distribution* : Columbia.

1950 : ASPHALT JUNGLE (QUAND LA VILLE DORT). *Scénario* : John Huston, d'après le roman de W. R. Burnett. *Interprétation* : Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, James Whitmore, Sam Jaffe, John Mac Intire. *Production* : Metro-Goldwyn-Mayer.

1951 : THE RED BADGE OF COURAGE. *Scénario* : John Huston, d'après la nouvelle de Stephen Crane adaptée par Albert Band. *Images* : Harold Rosson. *Musique* : Bronislan Kaper. *Interprétation* : Audie Murphy, Bill Mauldin, Andy Devine, Royal Dano, John Dierkes. *Production* : Metro-Goldwyn-Mayer. Non projeté en France.

THE AFRICAN QUEEN. *Scénario, adaptation* : James Agee et John Huston d'après le roman de C. S. Forester. *Images* : Jack Cardiff. *Musique* : Allan Gray. *Interprétation* : Humphrey Bogart (Charlie Allnut), Katharine Hepburn (Rose), Robert Morley (le frère), Peter Bull (le capitaine de la « Louisa »). *Production* : Romulus-Horizon-S. P. Eagle, 1951. *Distribution* : United Artists.

John Huston se trouve actuellement en France. Il a annoncé déjà plusieurs projets de films. Le plus sérieux semble être *Moulin-Rouge*, une vie de Toulouse-Lautrec, qui serait tourné dans quelques semaines à Paris et à Londres, avec José Ferrer et (peut-être) Nicole Courcel.



La fausse fin d'*African Queen*. Mais le lac salvateur est à cent mètres, le film ne sera pas une tragédie.

FIANÇAILLES AVEC LE NOTAIRE

Notes sur Conrad et le cinéma



par

Pierre Kast

J'essaye en vain depuis des mois de persuader ma meilleure amie que Joseph Conrad n'est pas le Pierre Loti de la Pologne ou de l'Angleterre. « On n'y parle que vergues, dunette, ou écoutille, dit-elle, sa méfiance justement en éveil » : l'Ecole Navale ne dépasse guère celle de Saint-Cyr dans la hiérarchie des valeurs intellectuelles de ce temps, et on sait du reste ce que cache un prétendu goût de l'aventure de la civilisation occidentale, un ordre qu'on maintient en bombardant Haïphong ou en déportant Bourguiba. Finis, les prestiges délicieux des chéchias de spahis, des turbans des goums ou des pompons rouges des petits matelots ; les Claude Farrère ne sont que des agents de police. « L'aventure maritime ou coloniale » est devenue une expression qui provoque aussi sûrement le rire que « la mission civilisatrice de l'homme blanc », « le prestige de l'armée française », ou « nos ancêtres les Gaulois ».

Ci-dessus : Katharine Hepburn dans *The African Queen.*

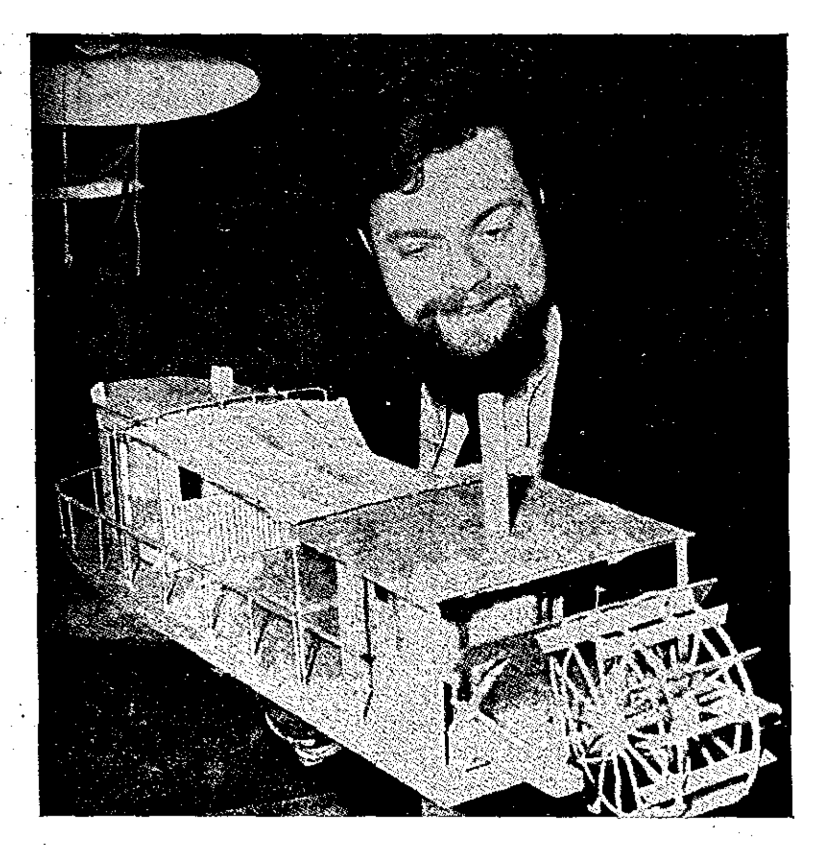
Les romans de Conrad se passent sur des bateaux comme les tragédies de Racine dans les palais de l'Antiquité gréco-romaine. Je pense qu'une forte proportion de la franc-maçonnerie des amateurs de Conrad serait bien en peine de calfater une chaloupe. Je n'ai rien de spécial contre l'immensité brevetée des paysages marins, mais je suis à peu près sûr que le climat « conradien », envoûtant et subtil, et que le monde clos des romans de Conrad peuvent toucher qui confond encore babord et tribord, encablure et baleinière.

Comme il y a des beylistes, il existe des amateurs fanatiques de Conrad, pour qui Marlowe, récitant élu de quelques-uns des récits-clés, a acquis cette même vie physique que Mosca ou la Sanseverina pour le happy few. Il y a un univers Conrad, dont on peut dresser la carte imaginaire, et qui devient, pour qui a su y entrer, une partie essentielle de sa propre expérience. J'ai beaucoup fréquenté Tom Lingard.

Le phénomène littéraire Joseph Conrad est assez surprenant. Un marin polonais écrit en anglais des romans dont, au dire de certains anglicistes, la forme rêvée eut été le français. Par la vertu d'admirables traductions, celles en particulier de G. Jean Aubry, le Henri Martineau de Conrad, ces mêmes anglicistes se sentent fondés à préférer les versions françaises aux textes anglais originaux. Ce marin polonais, donc, puisant presque exclusivement dans ses souvenirs personnels, et racontant avec une honnêteté scrupuleuse, un réalisme précis, quelques histoires qui lui sont arrivées ou dont il a entendu parler à l'autre bout du monde, construit sans y penser une vaste chronique de l'absurde, une multiple et diverse tragédie de la condition humaine, un riche et subtil univers parfaitement autonome, — et pour des commodités de récit, des années avant Joyce ou Faulkner, désintègre proprement la « temporalité » romanesque et détruit l'idée d'un « temps vrai » en littérature.

Le « charme » de Conrad n'est pas dans un exotisme désuet du type Jules Verne ; pas le moindre naturaliste Paganel en caleçons longs dans les inondations de Patagonie, pas le moindre bon serviteur Conseil pour faire les cuivres du Nautilus, pas le moindre capitaine Hatteras. Il arrive au lyrisme et au romanesque de l'œuvre de Conrad l'étrange aventure d'être *aussi* au cœur des préoccupations littéraires les plus contemporaines. Sur mon petit Olympe littéraire privé, Joseph Conrad, dieu de la subtilité, est tranquillement assis entre Swift, Butler, Kafka, Camus et Queneau.

L'angoisse de « Lord Jim », la complexité des intrigues de « Fortune » ou de « Une Victoire » par exemple, peuvent inciter la Sorbonne à traiter Conrad de romancier psychologique, insulte parfaitement gratuite. Mon propos n'est pas d'inventorier, de classer ou de peser son œuvre. Un examen rapide et superficiel permet en tout cas une brève énumération de « thèmes » fort instructive : échecs d'entreprises conquérantes, malentendus, chroniques de l'absurdité du monde contemporain, démystifications des aventures coloniales ou autres, etc., qui fait justice de toutes ces histoires. Les expériences vécues de Conrad, prouvées par d'innombrables « notes de l'auteur » et vérifiées par



Le premier film que prépara Orson Welles en *1939* était *Le Cœur des Ténèbres* de Conrad. Il examine ici la maquette du petit vapeur qui jouait dans le film un rôle comparable à l' « African Queen » du film de John Huston.

autant de « notes du traducteur », dépassent l'anecdote, ou le tableau de mœurs exotiques, pour signifier bien autre chose, l'effarante situation de l'homme dans le monde.

« Amy Foster » raconte brièvement l'aventure d'un paysan des Carpathes, jamais sorti de son trou, racolé par une entreprise d'immigration pour l'Amérique, et faisant naufrage, de nuit, au large de l'Angleterre, sans avoir aucune idée de ce que peuvent être la mer, les bateaux, et l'Angleterre elle-même. Seul survivant du naufrage, jeté à la côte, il s'enfonce au hasard dans l'intérieur des terres, et au matin quelques *paysans anglais, de ceux dont* la vivacité d'esprit est légendaire, le découvrent dans un fossé, sans que ni lui ni eux puissent avoir la moindre notion cohérente de l'enchaînement des faits qui l'ont conduit là. Je ne dis pas que cette nouvelle soit la meilleure de Conrad, ni même qu'elle soit particulièrement caractéristique de sa manière ; elle éclaire simplement d'un jour tout à fait spécial son œuvre entière. Les romans de Camus, d'une manière très consciente et délibérée, se ramènent en fait à la constatation que « l'absurde, pour

finir, ne fait qu'un avec la condition humaine ». Il est bien étonnant de voir que les romans de Conrad, sans la moindre volonté de démonstration, et en s'en tenant modestement à l'expérience privée de l'auteur, participent rigoureusement du même point de vue.

Car c'est un œil sans illusion, sans soumission aux mythologies en exercice, que Joseph Conrad a jeté sur les choses. Un commentateur scolaire de Conrad parle plaisamment de monde imaginaire, gêné sans doute par la trop grande lucidité de cette peinture. « Le Cœur des Ténèbres », ou « Un Avant-Poste du Progrès », au moins deux dizaines d'années avant « Le Voyage au Congo » de Gide, et avec une autre force explosive, donnent de la vie coloniale une étrange et pathétique image. Il est impossible d'oublier le petit croiseur français crachant ridiculement ses obus sur la forêt vierge, ou l'étonnant bagne-charnier des chantiers de construction qui ouvrent « Le Cœur des Ténèbres ». Il est d'ailleurs particulièrement révélateur qu'au faîte même de son prestige auprès des producteurs américains, Orson Welles n'ait pu mener à bien le projet qu'il avait d'en tirer un film ; et qu'il ait dû, à la place, entreprendre *Citizen Kane,* film parfaitement conradien, d'ailleurs, en ce qui concerne le mode de récit.

Paradoxalement, le romanesque et le lyrisme de Conrad séduisent par leur réalisme autrement plus efficace que le naturalisme, par exemple. Les entrelacs des intrigues de Babalatchi, dans le cycle malais, (« Almayer », « Le Paria des Iles », « The Rescue ») valent au moins autant par leur singulière ressemblance avec les contorsions d'un Bao-Daï ou d'un Mossadegh, que par leur baroque propre. Le comique amer du sketch ubuesque : « le premier ministre ne veut pas discuter, arrêtons le premier ministre », joué par les officiels français en Tunisie, est proprement conradien. On croirait la suite des histoires de Lakamba sur la rivière de Sambir, avec les Arabes, les Hollandais et les Anglais. Je tiens à préciser que je ne suis pas en train d'essayer de faire de Conrad un théoricien de l'anticolonialisme. Je pense simplement qu'il est un des plus importants témoins de l'accusation.

Le tragique désespéré du « Frère-de-la-Côte » ou de « Nostromo » ne peut en aucun cas se ramener à une intrigue romantique bien venue. Les habitudes de la méthode classique de critique littéraire peuvent seules expliquer que le jugement sur le monde contemporain porté par l'œuvre entière de Conrad, ait été escamoté par la quasi totalité de ses commentateurs.

*
**

Aussi bien, la critique littéraire n'est-elle pas mon affaire, et mon propos se ramène-t-il à une simple question : pourquoi les romans de Conrad, qui présentent à première vue tant de raisons particulières de séduire les auteurs de films, n'ont-ils jamais, hors trois exceptions, été adaptés pour l'écran. Je ne dis d'ailleurs pas souhaiter qu'ils le soient.

Hors même du romanesque, des intrigues complexes, des retournements de situations, du pittoresque des milieux décrits, du bazar maritime, oriental, colonial et tropical, toutes qualités éminemment

accessibles aux producteurs de films, une série de caractères assez visiblement cinématographiques aurait dû tenter ceux des auteurs de films dont l'imagination romanesque doit s'appuyer sur un texte littéraire pré-existant — ou ceux qui auraient voulu mettre leur propre liberté d'auteur sous la protection d'un succès de librairie ou de prestige.

Les adaptateurs se plaignent toujours : « ils parlent et ils ne font rien », disent-ils de tous les personnages des œuvres classiques dont le malheur des temps leur a fait accepter pour une bouchée de pain la triste mutilation. Je n'ai jamais pensé que Fabrice parlât trop. Passons. Le rigoureux « behaviourism » des romans de Conrad ne comporte pas ces inconvénients. « Le Frère-de-la-Côte », le plus remarquable, sous cet aspect, des romans de Conrad, se déroule entièrement sans que soient le moins du monde explicitées les motivations morales, politiques, sentimentales ou psychologiques du héros principal, le vieux pirate Peyrol. Conduire un vieux forban à la mort volontaire et patriotique, pour accomplir de vastes plans politiques dérisoires, auxquels il ne croit pas davantage qu'en la grandeur du mot patrie, sans écrire une ligne sur les raisons secrètes de ce comportement est, je crois, pour la date du roman, presque sans précédent. Ce seul fait, sans s'arrêter au cadre, le blocus anglais du Premier Empire français, aux personnages, riches, subtils et divers, ou à la grandeur de l'histoire, désigne clairement le roman pour le cinéma. Inutile d'ajouter que la réalisation du film, par un auteur de la variété non Christian-Jaque, non spectaculaire et non commercial, n'est pas pour demain.

Il y a mieux. Les personnages, peints, montrés, bref, photographiés, dans leur comportement, comportement toujours mis lui-même en situation. Les mêmes adaptateurs disent aussi : il n'y a pas de « scènes » — les romans de Conrad sont le plus souvent une succession de scènes, un ballet complexe où les personnages évoluent toujours en fonction d'une situation sociale, nationale ou politique précise ; « La Folie Almayer » en est le meilleur exemple : le personnage du prince malais Daïn ne se dévoile qu'au moment précis où le lecteur comprend qu'il est dans la clandestinité, rebelle, et poursuivi par les Hollandais de Batavia.

Deux exigences fondamentales du récit cinématographique : que les personnages fassent quelque chose, et qu'ils le fassent dans un cadre ou dans une situation utile à la progression dramatique, sont donc satisfaites. Le cinéma serait adulte, qu'on pourrait aller jusqu'à dire que les récits de Conrad sont plus des scénarios de génie, que des romans, au sens où on l'entendait à l'époque où il les écrivait. Encore me suis-je borné aux seuls problèmes de la confection des films.

Car il se pose une autre question, un autre problème, celui du contenu même des films. Je vois bien, naturellement, ce que cache l'éloge outrancier, sympathiquement hypocrite ou juvénilement paradoxal, de la manière récente de Hitchcock par l'école Schérer, éloges qui n'ont contre eux que leur légère abondance — et je ne me laisse pas du tout aller à la tentation de confondre *sujet* et *contenu*. Je n'aime ni la musique à programme, ni la peinture à sujet, précisément dans la mesure où le programme tue la musique, et le sujet, la peinture.



Asphalt Jungle : « ...Une démonstration de relativisme moral... »

D'ailleurs l'habitude suspecte qu'ont certains de ne défendre les films à sujets que dans la mesure précise où ces sujets sont rassurants, optimistiques et constructifs, indique assez bien de quoi il s'agit.

Sur le plan, donc, d'une sorte de liberté abstraite de choix, les sujets même des romans de Conrad semblent de merveilleux tremplins pour la réalisation de films dont le contenu tragique, dramatique, ou satirique balaieraient l'infantilisme de la quasi totalité des sujets de films.

Le cinéma que nous connaissons, hors des quelques exceptions qui font précisément que nous aimons le cinéma, repose sur deux principes sacrés : il y a un bien et un mal, — et d'autre part, en conséquence, les personnages sont bons ou mauvais, héros ou traîtres (à la rigueur, successivement héros puis traîtres, ou inversement). On compte sur les doigts d'une main les films qui mettent en doute, ou en cause, la morale chrétienne et occidentale, tels *Verdoux, Noblesse oblige,* ou *L'Age d'Or.* Il reste donc les doigts de l'autre main pour compter les films où un personnage au moins est ambigu, ni bon ni mauvais, — tels *Asphalt Jungle, The African Queen,* ou si l'on veut, *Citizen Kane.* Il est plus rare qu'un jugement moral non formulé ne pèse pas sur la construction dramatique d'un film.

Or, la mécanique des romans de Conrad repose sur un relativisme moral absolu et sur l'ambiguité profonde, congénitale, des personnages mis en scène.

Les intrigues malaises ne sont pas racontées comme des vies romancées de quelques Talleyrand ou Machiavel indonésiens — elles sont la

claire manifestation d'un autre ordre moral possible que l'ordre moral des hommes blancs. Les conquérants, les entreprenants comme Lingard, Jasper, écrasés sous le poids de leurs entreprises, ne plaident pas pour la vanité de toute action, mais bien pour la valeur morale relative de la mystique de l'entreprise. Et ainsi de suite, à l'infini. Le type le plus fréquent de héros, chez Conrad, est celui qui ne croit pas à la justice et au bon droit divin de sa cause, Peyrol, Marlowe, etc... Personne n'a bonne conscience. Le confort moral est inconnu, dans l'univers conradien.

De même, aucun des héros malheureux, le Willems du « Paria des Iles », le Heyst d'« Une Victoire », ou « Lord Jim », ne peut se laisser classer ou cataloguer sur les registres de l'Enfer ou du Paradis. La lâcheté de Jim, la veulerie de Willems, l'orgueil de Heyst, sont d'étonnantes qualités, de subtiles vertus. Les personnages les plus antipathiques ou méprisables sont peints avec une visible tendresse, une chaleureuse sympathie.

En bref, pour un cinéma adulte ? un cinéma conradien...

*
**

Le plaisant est dans la trahison inévitable de Conrad par les films tirés de ses livres. On ne cite que pour mémoire un *Sous les Yeux d'Occident.* Le cas du récent *Banni des Iles* de l'haltérophile anglais Carol Reed est beaucoup plus intéressant. Doniol-Valcroze a bien montré comment le film était devenu la négation exacte du roman, en faisant du riche et veule Willems, courageux, vaniteux et passionné, un vulgaire lâche, ivrogne, trousseur de paréos, traître officiel et complet. Pourquoi alors partir de Conrad ? L'équivoque est ici pleinement sensible. Il faut faire un film dans « les Iles ». Prenons donc un sujet de Conrad. On voit très bien où conduit le goût de la technique cinématographique, — technique qui aurait, dit-on, une existence objective. La plus significative omission dans l'adaptation de Reed, me paraît celle de la tyrannie domestique de Willems, *modèle du commerçant* colonial. Le goût de régner, de dominer, généralement réservé aux femmes par les fins psychologues, explique à peu près tout le personnage de Willems, y compris, bien sûr, son conflit permanent avec la sauvage Aïssa. On a dû seulement ôter cela, au début, parce que « ça faisait longueur », j'imagine.

Les films où se retrouve le mieux l'esprit de Conrad, parmi lesquels *Asphalt Jungle* et *The African Queen* de John Huston sont au premier rang, n'ont en apparence rien à voir avec lui. Le cinéma conradien s'est déjà manifesté.

John Huston parle assez volontiers de ses « films policiers » ou de ses « jolis petits films d'aventure ». Quand Doniol lui demanda si, ce qui semble évident, son œuvre entière n'était pas une sorte de

« rhétorique de l'absurde », il répondit évidemment « non ». On l'imagine difficilement tenant une conférence de presse pour expliquer que *Le Faucon Maltais* est une « mise en situation » du policier donneur, ou *Asphalt Jungle,* une démonstration de relativisme moral ; c'est pour lui seul que Galilée disait, etc... Son plus récent film, *The African Queen* est, à mon sens, ce qui, au cinéma, se rapproche le plus des romans de Joseph Conrad, bien que le scénario en soit tiré d'un récit de C. Forester, qui est à Conrad ce que Claude Luter est à Sydney Bechet. Les critiques sérieux ont là un ravissant petit morceau de bravoure à exécuter, sur le thème assez connu de la fidélité des adaptations.

The African Queen se présente sous l'aspect rassurant et bariolé d'un film d'aventures. Une seule chose est étrange : au lieu de Virginia Mayo et Burt Lancaster, une inexplicable erreur de distribution a transporté en Afrique Katharine Hepburn et Humphrey Bogart ; la jouvencelle et le dur à cuire ont ouvertement et officiellement dépassé la quarantaine. Je serai bientôt chauve et je ne vais donc pas dire qu'il est impossible d'avoir des histoires d'amour à quarante et quelques années. Au moins est-ce inhabituel dans les films. Et le propos, soudain, apparaît en pleine lumière. Il s'agit purement et simplement de désintégrer le mythe de l'aventure, sans juxtaposer un film d'aventure et sa propre parodie dans un même film, comme Welles dans *La Dame de Shanghaï,* sans se rouler dans la facilité du « à la manière de... », mais en faisant apparaître par un subtil et constant décalage la trame de *tout* film d'aventures.

Une espèce d'analogie ouvertement proclamée entre la chasteté surcompressée ou l'hystérie et le patriotisme guerrier, un extravagant climat de sexualité burlesque et touchante à la fois, et la perte totale de prestige des monstres sauriens, mammifères, reptiles ou pachydermes qui font ordinairement régner la terreur dans les films africains ne sont pas les plus petites surprises qui attendent le spectateur. Les faux *suspenses* d'une fin superconventionnelle, et le grand éclat de rire final vous laissent confondus d'une telle habileté, d'une telle audace insolente, et d'une telle violence dans la verve fallacieuse. Encore est-on à l'opposé du canular. Simultanément, et pour parfaire l'ambiguïté totale du film, la tendresse y frôle la sentimentalité, la délicatesse, l'afféterie, et le goût des nuances, la préciosité.

Il y a aussi le visage de Katharine Hepburn, si beau, noble, vigoureux, énergique et tendre, qu'il fait presque oublier la performance de l'actrice — et qu'il paralyse en tout cas le jugement objectif. Comment savoir si, sans elle, le tour de passe-passe eut été si réussi. Humphrey Bogart, sale, hideux, crachant ses dents à chaque réplique, parfait ignoble petit cokney, compose son personnage à la limite de la charge, et fait au spectateur-mauvais esprit de frénétiques clins d'œil, pendant le premier tiers du film. Mais la création d'Hepburn est si subtile, si nuancée, qu'on n'ose pas comprendre. Par miracle, quand on le pourrait, tout s'arrange. Bogart s'humanise, et le petit « African Queen » vous coupe le soufle sur les rapides. Huston a gagné. Il a réussi une synthèse du mythe de l'aventure et de sa propre négation, qui n'est ni *Les Mines du Roi Salomon,* ni un quelconque *Niagara-Digest.*

Huston s'est refusé toutes les facilités de l'ironie, ou même de l'humour, britannique ou valaque. Il s'est même refusé le baroque, avec traîtres ricanant au premier plan, qui est un des plus sûrs attraits de *The Lady From Shanghaï*. Son film existe, comme existe par exemple *l'histoire, le scénario* du « Fortune » de Conrad, où se trouve réussi le même délicieux mélange.

L'*Office Catholique du Cinéma* et la Commission de Censure entendent par « films pour adultes » ceux où il est trop montré de porte-jarretelles. *The African Queen* cherche visiblement à toucher ce qu'il y a de moins infantile chez les spectateurs de cinéma.

***

Tout cela a l'air fort simple : il suffit donc de se présenter devant la porte des producteurs, l'œuvre complète de Conrad sous le bras. Diverses impossibilités apparaissent. L'œuvre de Conrad ne tient pas sous un bras, les producteurs, d'ailleurs, n'ont rien lu de lui, et, de toutes façons, ils ne vous reçoivent pas ; enfin il y a des droits à payer, on se demande pourquoi, puisqu'on ne gardera rien de l'histoire. Le « problème » des adaptations ne se pose ni sur le terrain idéologique ou esthétique, ni même sur le terrain économique ; c'est une entrée de clowns, assez drôle. Vous achetez les droits d'un *livre* réputé connu, ou bon, ou les deux ; vous déployez une frénétique activité pour l'adapter. Selon votre bourse, vous vous payez un Aurenche et Bost, ou un Laroche, ce Jeanson du pauvre. Il ne reste du livre que le sujet, d'ailleurs mauvais, comme on peut s'en apercevoir le jour de la première.

Je ne sais pas si les amateurs de statistiques ont fait la part des adaptations et des sujets originaux, dans la production. Tous les films de John Huston sont tirés d'adaptations. (Il est vrai que les romanciers américains écrivent en pensant au cinéma.) Ils sont tous puissamment originaux, insolites, aussi peu littéraires que possible. En France, quand une adaptation est correcte, et le film bon, on en parle pendant dix ans.

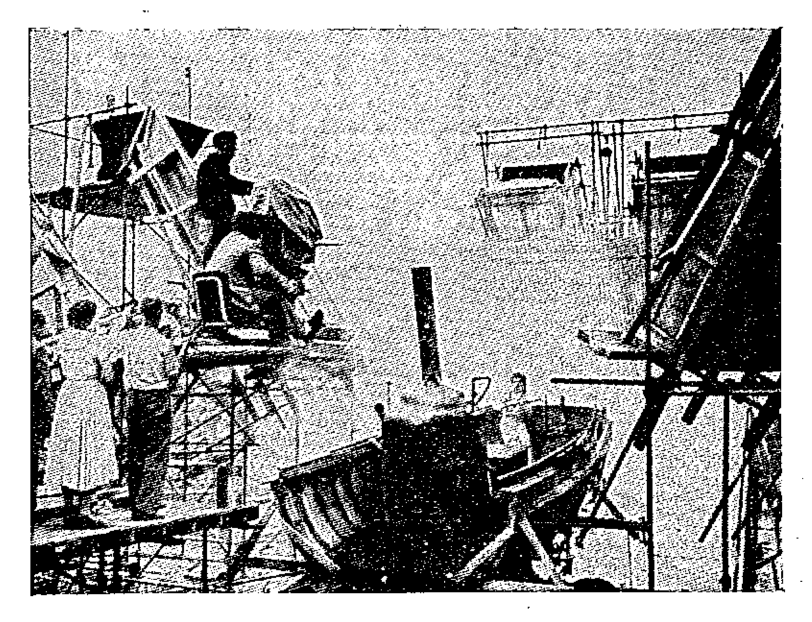
On a dit cent fois qu'il n'y avait aucune liberté d'expression au cinéma. Il ne suffit pas d'avoir l'idée d'un film pour qu'il existe. Il s'est même trouvé des gens pour dire que c'était tant mieux. Paradoxalement, l'adaptation d'un livre connu est pour beaucoup de réalisateurs, sur qui pèse le couvercle des censures visibles ou invisibles, un moyen d'assurer leur liberté. Allez donc proposer un sujet original qui serait *Le Diable au Corps*. L'idée même d'une adaptation n'est ni bonne ni mauvaise, en elle-même. Sans doute Carol Reed eut-il fait un aussi mauvais film avec le « Mariage de Loti » qu'avec le « Paria des Iles ». Le cas d'un Christian-Jaque, préférant un excellent *Fanfan la Tulipe* à une exécrable *Chartreuse de Parme*, sans souffrir dans sa vanité d'auteur de n'être pas Emmanuel Kant, est presque unique.

A l'intérieur du petit périmètre de liberté laissé par les contraintes économiques, sociales, religieuses ou politiques, l'auteur éventuel de films se déplace comme un écureuil dans sa cage : au fond, dans le

cadre du cinéma commercial, on fait toujours le même film. Ainsi, l'écrivain qui veut écrire directement ses films se trouve-t-il parmi ses confrères écrivains sur papier comme la jeune fille de la chanson des mariages qui disait, quand venait son tour : « Moi, j'épouserais bien un notaire ». Il paraît, qu'alors, les raisons ne sont plus très pures. La valeur esthétique des films est d'ailleurs bien relative. Qui n'aime mieux le cinéma pour ce qu'il peut être, que pour ce qu'il est ?

Toute conversation avec l'appareil producteur de films consomme les fiançailles avec le notaire. Jusqu'à maintenant Conrad n'a jamais été dans la corbeille.

Pierre Kast



John Huston tourna quelques raccords d'*African Queen* dans un bassin à Londres. Il y recréa avec aisance le climat « conradien » de son aventure africaine.

LES VERTES STATUES D'ORSON WELLES



par

Maurice Bessy

Des mois d'attente, une préparation haletante au grand vent du studio, le hérissement des cables et des connections, toute l'artillerie des lumières tièdes, puis, soudain, dans les frontières du décor, les quelques pieds carrés de l'enceinte.

Odeur de céruse et de chaleur. Chaque pas est calculé, précisé, limité. Des hommes s'agitent dans l'attente de cet instant de vérité où ils devront retenir leur souffle et empêcher leurs os de craquer. Chaque geste est dessiné, chaque phrase radotée, dans un clair-obscur de coulisse. Gestes et paroles sont autant de rengaines et pourtant nous allons affronter la notion essentielle de la tragédie. La qualité du déroulement, la personnalité des témoins, rien de tout cela ne compte. Le jeu est le même qu'il s'agisse de vaudeville ou de drame. Et il n'est pas de vieux routier qui, au claironnement de l'ordre décisif, ne dessine l'écharde qui se plante dans son cœur.

Ci-dessus : Orson Welles examinant un cadrage d'*Othello*.

La vie, celle des autres et de soi-même, se trouve suspendue. Si le cliquetis étouffé de la mécanique ne troublait pas le silence de son vacarme illusoire, les hommes demeureraient figés dans leurs poses de statue.

Ne ressemble-t-elle pas à un jeu de la mort, cette parade interminable qui arrache à la fiction quelques secondes ensanglantées ? Que la lumière éclate et elle circonscrit une arène minuscule, domaine du héros. Il prétend jouer la vie d'un autre, mais nous, à quelques pas, inquiets, et paralysés, nous savons qu'il joue sa vie ; nous savons qu'il n'est plus qu'un monstre sacrifié.

Les picadors aux piques sonores épient ses murmures. Les banderillos surgissent, auxiliaires de tous poils et de tous visages, riches seulement de leurs mains de feu. Sûr et droit, le matador s'élance. Tant que durera le combat, il restera immobile, armé de cette épée de verre qui appelle la mort, la dirige et l'avale d'un trait.

Tous guettent la victime, à l'affût de quelque défaillance. Surveillée, espionnée, fascinée, elle subit le drame. Elle sait qu'elle est en joue, que son destin l'abandonne, qu'elle est condamnée à cette blessure de cristal. Chaque fois que l'occasion m'en a été offerte, j'ai suivi de haut, dans ce ciel assombri où se fracassent les décors, la même estocade pitoyable dont la réussite est caractéristique d'un style. De Chaplin à Cocteau, de Renoir à John Ford, d'Eisenstein à Hitchcock, le drame de l'homme conserve son obstination brutale et aussi sa brutale élégance.

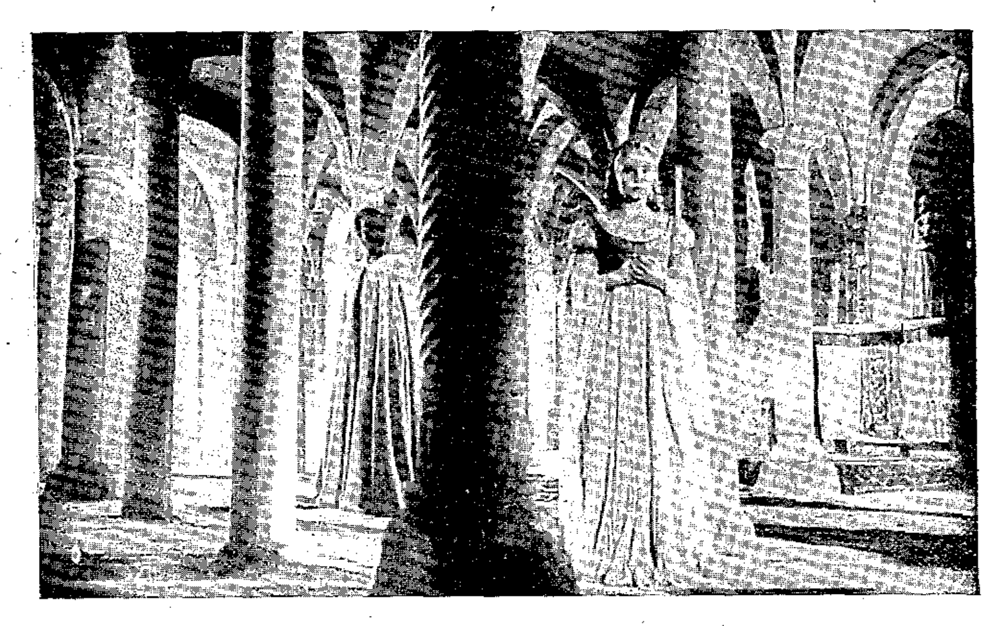
Mais voici une passe plus lucide, pathétique, périlleuse ; le spectacle de la victime est celui de la détresse ; le héros n'est plus qu'un regard. J'admire cette masse imposante, adoucie de je ne sais quelle paresse et d'où émane un pouvoir mystérieux. Tout s'agite ou s'immobilise au gré de son désir. Orson Welles a payé de son sang la pratique d'un combat dont il parodie aujourd'hui les phases essentielles. Les cornes des bêtes ont labouré son corps, mais il compte par centaines les adversaires qu'il a foudroyés.

Venu d'Irlande où il a connu, à dix-sept ans, les plus grands succès qu'un acteur puisse espérer, il sacrifie sa jeune gloire à un drame plus authentique, exige le danger, aiguise à le braver un rire désormais célèbre.

Jamais il n'oubliera cette expérience qui lui a permis de prendre ses mesures les plus insolites. Dans le galop d'une carrière dont l'intelligence et la singularité stupéfient, à travers un amoncellement d'entreprises démesurées, au hasard d'une incessante quête sentimentale, Orson Welles n'est jamais violent, mais toujours amoureux de la violence.

Son œuvre est tourbillon et il est lui-même une forme permanente du coup de théâtre. Il n'entreprend rien qui ne soit démultiplié, qui ne recule les limites connues, ou ne constitue un enrichissement. Il donne et se donne avec frénésie, incendie et s'embrase, étonne le monde et épouvante l'Amérique. Il pullule, grouille, abonde, déborde sa place d'homme.

Il monte les pièces par douzaines, crée à la scène trois cents rôles, encombre les ondes, se découvre chroniqueur politique, compose les discours les plus retentissants d'hommes d'état célèbres, dessine, peint, métamorphose l'illusionnisme en une forme de la magie, enregistre des disques, publie des livres, que sais-je encore ? Il fait de l'avion sa capitale et des



Orson Welles, *Othello* : Suzanne Cloutier et le réalisateur.

capitales ses entr'actes. Acteur de cinéma, il promène sur l'écran une silhouette d'empereur qui bouscule décors, action et comparses.

Metteur en scène, il n'est l'auteur que de cinq films : *Citizen Kane, The Magnificent Ambersons, The Lady of Shangaï, Macbeth* et *Othello.* Mettrait-on à son actif la participation apportée à la plupart des films qu'il inerprêta, ces cinq productions constituent sa contribution incontestée à l'art du cinématographe. Bagage limité si l'on se réfère aux réalisations innombrables de la plupart de ses confrères : activité réduite si on la confronte avec la pluralité de ses expériences dans les autres domaines de son activité.

Cinq films seulement, mais de quelle résonance!

Chacun d'eux est une réalité complète. Nous sommes loin de la routine qui consiste à mettre le cinéma au service d'une autre réalité et de lui donner ainsi une vision d'ivrogne. Orson Welles le matador soutient le jeu avec vaillance. Il n'est point de combat dont il sorte vainqueur qui ne le diminue dans sa chair. Chacun de ses films le dévore, accélère son pouls, détend ses muscles. Il se laisse enivrer par le contour de cette mort, la provoque, la frôle et soudain éclate de rire.

Sa lutte est celle de la pureté contre une technique qui a étouffé un art et s'est efforcée d'entraîner les hommes au-delà du spectacle. Orson Welles nous fait alors songer à Origène qui, enflammé d'une foi authentique, écrit six mille ouvrages pour dénoncer les erreurs et les apocryphes sur lesquels repose sa foi. Il nie le monde vu d'un bungalow de Beverly Hills, mais il refuse aussi le monde à portée de la main, cher à Méliès ; il veut être son propre univers.

Un univers terriblement concret, taillé à coups de hache dans la matière humaine, qui prend naissance dans ce XIXe siècle qui fut le Moyen-Age des Etats-Unis. Le self-made Kane est le rejeton de cette aristocratie éphémère dont s'enorgueillissent les Ambersons. Et le paria de *La Dame de Shangaï* est le fils dévoyé d'un Kane paralysé par sa puissance.

Orson Welles lui-même n'est ni Kane, ni Michael O'Hara ; il est l'âme des Ambersons, le décor de leur vie, l'évolution de leur cité ; ce mélange de douceur et d'autorité, ce privilège du bonheur dont on prétend qu'il agrémentèrent une époque.

Et déjà, il étouffe, songe à l'évasion, se découvre « gorgé d'horreur ». Un fantôme est proche qui murmure : « L'épouvante, familière à mes pensées de meurtre, ne peut plus me faire tressaillir ». Et c'est *Macbeth*.

Le jeune héros ne se résoud plus à apporter au monde le spectacle de sa personnalité explosive, aux racines et enchevêtrements innombrables. Il dissimule son cœur et sa raison d'homme vivant. Son intelligence, son instinct et plus encore son habileté font partie d'un domaine secret brut, barbare : celui des sources, des principes, des origines. Son *Macbeth* est un film d'âge de pierre, aux contours de légende. Nous sommes engloutis par ce nouvel univers que Welles a voulu « sans références », où les hommes, les palais, les arbres, sont autant de rochers abrupts, de falaises inaccessibles. Ils sont des promesses d'hommes, couverts de poils et de fourrures; des promesses de palais aux ombres funestes, des promesses d'arbres aux formes de flammes.

Welles lui-même fracasse l'écran de sa puissance, de son égarement tyrannique. Il est ce « cadavre exquis » cher aux surréalistes. Il est le monstre glorieux d'un film monstrueux. Tant de furie dépensée autour d'une énigme préparait une explosion nouvelle. Elle éclate en Italie. Aux prises avec l'amour — celui peut-être qui le marqua le plus — Orson Welles n'en retient que le drame. Il se cherche, hésite, s'étonne, puis se découvre. C'est *Othello*.

Entrepris il y a trois années, interrompu, abandonné, détruit, recommencé, ce film fut une longue attente. Mais on ne saurait s'arrêter aux seules difficultés d'argent, de l'amour et même d'un certain désespoir. Ni aux prétendues sautes d'humeur du chef de l'expédition, préoccupé surtout du feu qui couve sous la cendre. Enthousiasme et angoisse ne cessent de s'affronter. Entre Venise et Mogador, rendez-vous hasardeux d'une maigre équipe itinérante, on perd une demi-douzaine de Desdemone. Et l'on substitue d'authentiques palais aux décors jugés trop onéreux.

Empêtré de kilomètres de pellicules, seul maître d'une multiplicité de plans rarement atteinte, mais désireux de retrouver le rythme d'un drame vécu pendant mille journées, Orson Welles a le courage de monter *Othello* sur la scène de Saint-James Theater. Des semaines durant, il s'astreint à la tâche étrange d'être chaque soir dans son intégralité le personnage dont il recrée, dans la journée les postures morcelées.

Shakespeare est sauf — mais Welles est sans cesse présent : cet *Othello* est leur bien commun, un film neuf, en avance de dix années. Le spectateur n'est plus un simple témoin : il choisit sa place dans le drame et s'y intègre. Orson Welles l'aime et l'étrangle avec une même intensité.

Mais demain ? Car il y aura un demain stupéfiant, une suite à cette course. Je songe au rêve qui obsède Orson Welles chaque nuit qui précède le dimanche des Rameaux. Il est seul, dans une rue de petite ville anglaise, seul, et il fuit. Derrière lui des *statues le poursuivent*, d'imposantes statues, quelques-unes de marbre, la plupart de bronze et ruisselantes de vert de gris.

Depuis trente années le même cortège l'accompagne, lourde *troupe* de géants figés dans leur éternité.

Qui sont-ils ? Désirent-ils une recrue nouvelle, ou un chef à leur taille ? Ou le magicien qui leur a échappé?

MAURICE BESSY



Orson Welles : *Othello*

DEUX SOUS D'ESPOIR

payés comptant

par

Marie-Claire Solleville

Marie-Claire Solleville, ancienne collaboratrice de J. G. Auriol, fut l'assistante de Renato Castellani pour Deux Sous d'Espoir *(son premier film depuis* Primavera). *Elle nous rapporte ici de pittoresques souvenirs de tournage.*

« Alors, ça va. L'endroit est parfait. Vincenzo descend la rue en se faufilant le long du mur. Panoramique sur la place déserte et... ça suffit pour le moment ». Castellani se retourne vers nous et explose : « Et bien, vous êtes encore là ? Videz-moi cette rue, je tourne dans cinq minutes... » Cette rue, c'est la grande rue, la seule rue du petit village napolitain Boscotrecase où nous sommes venus tourner les extérieurs de *Deux sous d'espoir*, film néo-réaliste. Il est cinq heures du soir, tout le monde est dehors, qui sur la porte, qui bavardant au milieu de la rue, les enfants grouillent partout, et toujours notre fidèle public qui vient jusque sur nos pieds. Alors, c'est bien simple, on fonce parmi tout ce monde en beuglant, on les pousse contre les murs, on les refoule dans les portails, on claque sur leur nez les volets des fenêtres, on tape sur les gosses..., et l'on s'attend d'une minute à l'autre à recevoir des tomates sur la tête.

Pendant ce temps, les chaises disparaissent dans les maisons, les vieillards éteignent leurs pipes et se déplacent vers un endroit plus tranquille où ils pourront se chauffer au soleil, les gosses ! ah ! les gosses, viennent se fourrer dans nos jambes tout heureux de ce grand jeu qu'on leur offre depuis quatre mois.

Aplatie contre un portail, je foudroie du regard et de la voix la tête curieuse qui pousse un volet et l'inquiétude au cœur j'attends le *stop* final qui semble n'arriver jamais. Cette rue déserte grouille derrière les murs et l'on ne sait jamais quel révolté entrera triomphalement en plein champ, car « il se fout de nous, il a son train à prendre, il travaille, lui !!! » Soudain je sens la porte céder derrière moi et je vois surgir un bras anonyme porteur d'une tasse de café bien fort : « Un pò de caffè ! Le farà bene, Deve essere cosi stanca ! » Alors quoi ! Pas de tomates, pas de protestations ! On nous supporte quand même !... Depuis que durent ces extérieurs, la population nous aide et nous admire. Car c'est leur film qu'ils tournent. Ils suivent scène par



Renato Castellani, *Deux sous d'espoir.*

scène toute l'action et c'est à peine s'ils ne nous donnent pas de conseils. Ils arrivent le matin avec nous et s'en vont le soir au coucher du soleil. Nous avons essayé de prendre de beaux gardiens de la paix, avec de superbes uniformes blancs, pour nous aider à refouler la population, ne fut-ce qu'à deux mètres de nous ! mais que voulez-vous ! ils sont du pays. Et ça leur fait plaisir de montrer à leurs vieux amis « juste un coup d'œil » ce que nous faisons. Alors, ça finit toujours par une explosion de Castellani ou de Gallea, l'opérateur, qui menacent de tordre le cou à « ce sergent de ville toujours dans le champ... Voulez-vous faire votre devoir ??? »

Oh, le devoir à Naples, le Devoir ! dans ce petit village accroché au Vésuve, noyé dans cette végétation luxuriante des pays chauds, le devoir... on s'arrange avec lui. D'ailleurs « travailler » ici, ça se dit « faticare » en napolitain. « Où fatigues-tu, toi ? — Je fatigue à la boulangerie de mon père ». Vous comprenez, n'est-ce pas ! Avec tout ce soleil et la mer si proche... Et pourtant ils n'ont jamais autant « fatigué » de leur vie qu'en nous regardant toute la journée travailler.

Castellani avait dit « Pas d'acteurs ». Des gens pris comme ça. De belles têtes. Je me débrouillerai avec ». Pour se « débrouiller », il doit les harceler comme une guêpe pendant toute la journée pour obtenir l'intonation juste d'une phrase. Je le vois tourner des scènes de deux pages de dialogue avec quatre ou cinq « acteurs improvisés », se démener comme un diable, mimer tous les rôles en même temps, faire la scène à lui tout seul cinquante fois de suite sans vouloir abandonner la partie, sauter à la gorge des interprètes ou les

coiffer du mégaphone jusqu'au moment où il atteint la perfection. Et il y arrive toujours.

Mme Philomène est l'interprète du rôle de la mère. Elle arriva le premier jour habillée de noir et très digne. Maintenant elle porte des robes printanières et elle écrase de sa supériorité d'artiste les figurantes, ses voisines, massées autour d'elle et pleines d'admiration. Ce qui ne l'empêche pas de mêler l'utile à la gloire et de nous vendre tous les matins les œufs bien frais de sa basse-cour... Elle ne sait pas lire, comme d'ailleurs les trois quarts de nos acteurs, mais cela lui permet de maintenir Castellani dans les limites de la politesse. Ils ont des coups de bec fréquents, car elle veut « interpréter » selon sa méthode. Et lorsque Castellani exaspéré lui hurle de s'en tenir au texte, elle répond avec une arrogante fierté « Moi, je ne sais pas lire... » et ses yeux brillent d'intelligence.

Le curé lui, c'est un marchand de bœufs qui est en état permanent d'ivresse et qu'on ramasse le matin au café de la place. Il est gros et paresseux comme... oh, je ne pourrai pas trouver de comparaison assez forte. Il a bien essayé, au début, de dire que son incapacité venait d'une fêlure au crâne attrapée à la guerre de 14. Mais ça n'a pas marché. On l'a boutonné dans sa soutane, on lui a flanqué des lunettes sur le nez, on l'a poussé dans le confessionnal trop étroit pour lui en ne lui laissant qu'un vaste mouchoir pour s'éponger le front... et l'effet de la fêlure a disparu. C'est en balbutiant, en soufflant comme un Turc, avec de courtes et violentes révoltes « Je ne peux pas ! Laissez-moi sortir ! Je ne peux pas ! nom de D... » qu'il a fini par faire un excellent curé. Il jouit du plus profond mépris de Mme Philomène qui, par son silence désapprobateur, déconcerte tous ses collègues.

La grande rivale de Mme Philomène est la « mère du séducteur » qui, à quatre-vingts ans va travailler toute la journée aux champs. Quand je dois lui apprendre son rôle pour le lendemain, elle descend agilement du haut de son prunier où je la trouve à califourchon sur une branche. Elle apprend avec une conscience de vieille paysanne intelligente et Castellani lui adresse des louanges bien méritées qui font pincer le nez de Mme Philomène...

Quant au sacristain ! qui est le véritable sacristain de Boscotrecase, il nous fait mourir de désespoir. Soixante ans d'église, quelques cheveux blancs sous une calotte grise, un pied plus haut que l'autre et un volume égal au quart d'un homme normal. Quand on doit le déplacer rapidement, le gros Auguste, l'électricien, le prend sous son bras et le porte comme un pantin à l'endroit indiqué. Sor Giovanni s'amuse beaucoup et rit de tout cœur pendant les répétitions. Il a la fâcheuse habitude de retenir avec une prodigieuse mémoire le texte du curé et quand il entre en scène il récite le rôle qui lui plaît le mieux. Castellani s'arrache les cheveux mais comme on tourne sans le sonore, il lui fait réciter l'*Ave Maria* qu'il interrompt au bon moment par un stop assourdissant. Castellani hurle toujours avec Sor Giovanni et s'entête à le croire sourd. L'autre hoche la tête pensivement sans manifester aucune gêne. Quand Castellani tourne le dos, Sor Giovanni nous regarde en souriant et se tapote légèrement le front avec une tendre pitié. Un jour qu'il était particulièrement de bonne humeur, il se mit à danser en scène pendant qu'on tournait. Il y eut un silence complet pendant lequel nous le regardions avec effarement. Je crois bien qu'il se souviendra de nous comme d'excellents farceurs.

La jeune fille séduite est la beauté du village. Castellani m'avait dit « Trouvez-moi une jeune fille mélancolique et pâle ». J'avais organisé une réunion de toutes les jeunes filles possibles chez cette Giuliana. J'arrive avant Castellani pour voir si tout était en ordre. La jeune fille se met à chanter un air d'opéra, accompagnée par un vieux monsieur tremblotant et entourée de toute la jeunesse à marier de Boscotrecase. Clouée par le fou-rire, je n'ose pas jeter un coup d'œil sur Castellani qui entre dans le salon derrière mon dos. Giuliana finit son tour de chant au milieu des applaudissements et s'avance voluptueusement vers Castellani qui, affolé, bafouille : « Mademoiselle ira très bien... Voix délicieuse... Excusez-nous... Non... Beaucoup de travail... Impossible de prendre le thé... Regrette infiniment... Merci... » Dehors, j'ai dû m'échapper...

Mais allez donc persuader les jeunes filles à se présenter d'elles-mêmes... La mentalité du sud de l'Italie est encore très orientale. Une jeune fille est déshonorée et se fait une « mauvaise réputation » si elle tourne avec nous. Ce sont des discussions interminables, il faut leur faire de véritables exposés du progrès social, parler de la femme moderne, de la stupidité des préjugés pour les décider à travailler. Et le plus sûr moyen est encore d'aller chercher le curé.

A Naples, tout le monde le sait, il y a aussi la misère... Les familles ont trop d'enfants. Ils naissent, ils meurent, ils sont mal nourris et mal bâtis et ils deviennent chômeurs en grandissant. A Boscotrecase, il y a quatre familles de vingt-deux enfants. Les familles normales en ont entre dix et quinze. Les femmes de vingt-cinq ans ont l'air d'en avoir soixante et sont immobiles sur leur porte avec deux ou trois bébés à leurs pieds, un dans les bras qu'elles allaitent et on voit bien que le suivant ne va pas tarder. « Le Vésuve, ça fait faire des enfants ! » m'a dit un vieux en rigolant...

Les maisons sont des taudis où l'on ne peut même pas parler de confort car il n'y a souvent même pas l'eau. Celle-ci est d'ailleurs très rare et les puits eux-mêmes sont si sales... Nous avons visité et occupé pas mal de maisons différentes. Une seule était sans insectes. Partout des cafards, partout des poux. Il n'y a pas un gosse qui n'en ait à foison, pas un vieillard. Peut-être ce tableau est-il trop noir, peut-être ce film nous a-t-il porté droit dans la misère et je ne doute pas qu'à Boscotrecase il n'y ait aussi de belles maisons propres. Mais c'est égal, nous en voyons tant et tant de ces masures où dorment vingt personnes dans deux grands lits matrimoniaux, nous en voyons tant de ces yeux de gosses élargis par la faim et la misère et braqués sur nous en attendant un bonbon, un morceau de gâteau...

Les femmes viennent nous supplier « Madame, j'ai quinze enfants. Ils ont faim. Faites-les travailler ». A quoi je réponds « Travailler ? Mais que fait votre mari ? — Il est chômeur. — Depuis quand ? — Depuis toujours ? — Et en étant chômeur depuis toujours, il a quand même mis au monde quinze enfants ?... » etc... etc...

Un jour, une femme s'approcha de moi et me tirant par la manche : « Vous êtes Française ? — Oui. Pourquoi ? — Vous êtes mariée ? — Oui, et alors ? — Vous n'avez pas d'enfants ? — Non ». Alors elle, avec la plus grande tranquillité : « Comment faites-vous ? » J'écarquille les yeux, croyant avoir mal compris « Pardon ? » — « Oui, vous êtes Française, vous n'avez pas d'enfants, comment faites-vous ? Moi, j'en ai onze. Je n'en veux plus.

Dites-moi, s'il vous plaît, je vous en prie. Ecrivez-le-moi sur un bout de papier. Je sais lire ».

Je la fixe avec les yeux hors de la tête, persuadée qu'elle se moque de moi, mais je rencontre un regard têtu, candide et confiant. « Vous êtes folle ? Vous ne pouvez pas demander ça à un médecin ? Il serait content, votre curé, s'il apprenait ça... ». Mais elle a déjà sorti de la poche une belle feuille blanche et un crayon. Et... passons.

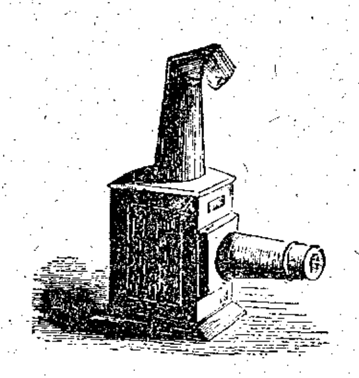
Trois jours après, en voilà une autre qui me dit, furieuse : « Elle n'a pas voulu me lire le papier. Elle dit que vous lui avez interdit d'en parler. Moi, vous savez, j'ai quatorze enfants. Quatorze ! Comment vais-je faire s'il en vient d'autres ! Vous ne savez pas ce que c'est, vous ! Ah ! Toutes les femmes du village vous admirent. Et elles disent toutes que vous avez bien raison de vivre comme ça, belle et jeune comme vous êtes... » La flatterie napolitaine est irrésistible et je... Bon.

Une autre et une autre vinrent encore. Mais j'ai fini par refuser fièrement de lutter pour l'émancipation féminine, car il ne faut tout de même pas exagérer... d'autant plus que ça devenait la grosse blague de toute l'équipe. Je me demande avec curiosité si la natalité va baisser après mon départ...

Les films néo-réalistes sont bien beaux et ne ménagent pas les surprises. Naples me laissera un magnifique souvenir, tout comme les Marais Pontins ou la Sardaigne où nous sommes allés il y a deux ans et où les bandits... mais ceci est une autre histoire.

Je sais que lorsque le film paraîtra en France, je reverrai tant et tant de choses que l'écran ne contiendra pas, avec un tantinet de regret pour le soleil, la mer, les guitares et les chansons de Naples que je serai loin d'oublier !

Marie-Claire Solleville



LETTRE DE NEW YORK

par

Herman G. Weinberg

New York, Avril 1952

Je n'insisterai pas sur *The African Queen* de John Huston, le film américain le plus divertissant de la saison, puisqu'il sort simultanément à Paris et à New York. Après cet oiseau rare on peut citer en second dans l'ordre des divertissements la deuxième moitié du nouveau film de Ben Hecht : *Actors and Sins* une hilarante parodie d'Hollywood dans laquelle la folie paraît normale (ou folle la normalité, je ne sais plus). De toutes façons le résultat, très drôle, vient presque uniquement du scénario de ce brillant humoriste des lettres américaines : Ben Hecht et de la façon dont il a dirigé ses acteurs. Il emmène les cinéastes « faire une petite promenade » comme on dit chez les gangsters et il ne ménage ni les producteurs, ni les « yes-men », ni personne et caricature sans pitié les responsables des films de série courante que le public voit en majorité. Ayant travaillé longtemps à Hollywod comme auteur, producteur et réalisateur, Hecht connaît bien ce genre de type et après vision du film le public commence à bien les connaître aussi.

La petite fille de Hecht, Jenny, âgée de 9 ans, joue le rôle de l'auteur d'un scénario acheté par erreur par une grande compagnie pour faire « le plus grand film depuis *Autant en emporte le vent*, film basé sur la sexualité et la violence ». Lorsque les dirigeants de la compagnie découvrent que l'auteur de ce chef-d'œuvre est une petite fille de 9 ans ils manquent d'être foudroyés d'apoplexie... mais ils ne peuvent plus reculer. Le coup de théâtre qui termine le film est une pure merveille (c'est à dessein que nous ne disons rien de la première partie du film car nous croyons savoir qu'elle sera refaite).

***

Le troisième film de la série « Somerset Maugham » : *Encore*, réalisé d'après trois histoires de cet habile écrivain vient en troisième sur notre liste des divertissements. Ces histoires ne valent pas celles des deux films précédents de cette série : *Quartet* et *Trio*, mais chacune à leur façon, servent bien à montrer à un grand public la diversité du talent de Maugham.



Joseph Mankiewicz, *Five Fingers* : James Mason et Danielle Darrieux.

The Ant and the Grasshoper, le premier sketch, prend le contre-pied de la célèbre fable d'Esope et aboutit à une paradoxale moralité : un jeune vaurien réussit mieux que son père très vertueux simplement parce qu'étant très paresseux il attend que la fortune lui tombe du ciel. Cela ne prouve pas grand' chose mais c'est amusant à voir et je pense que chacun de nous est secrètement du côté du paresseux.

Winter Cruise, le deuxième sketch, met en scène une femme entre deux âges, affreusement bavarde et qui, durant une croisière, met hors d'eux, par son incessant bavardage, le capitaine, le docteur et les officiers du bateau, jusqu'à ce qu'ils découvrent à la fin du voyage que cette femme est intelligente, charmante et bonne. Cela est de nouveau assez invraisemblable mais nous l'acceptons à cause du jeu extraordinairement subtil de Kay Walsh dans le rôle de la bavarde. Il y a à la fin un moment touchant : l'héroïne, après avoir révélé aux officiers qu'elle avait découvert leur stratagème pour la faire taire qui consistait à monter de toute pièce une aventure imaginée entre un beau steward et elle, s'arrête un instant avant de quitter le quai de débarquement et rêve à ce qui aurait pu se passer entre elle et le jeune homme si elle s'était laissée prendre à ce piège de la jeunesse et de l'amour, si elle avait saisi cette « dernière chance ». Tout cela est absolument délicieux.

Le troisième sketch, *Gigolo et Gigolette*, s'en prend aux spectateurs qui recherchent « le grand frisson » en regardant des artistes qui risquent leur vie en accomplissant des exercices périlleux. En l'occurrence il s'agit d'un plongeon de haut vol dans le petit bassin d'un palace de la Riviera. L'idée est bonne mais quelque peu compromise par le « nappy end » : la peur qui s'empare de la fille (Glynis Johns) chaque fois qu'elle fait son numéro, cesse brusquement lorsqu'elle apprend que son jeune mari l'aime réellement et ne cherche pas uniquement à l'exploiter. Oui, Maugham est certes un auteur habile mais en dernière analyse il se révèle parfois assez superficiel. Comme auparavant il présente le film au début : c'est le portrait de Gertrude Stein.

Elia Kazan a réalisé *Viva Zapata* d'après un scénario de John Steinbeck. Marlon Brando y joue le rôle d'un chef de « guerillos » mexicains qui soulève les péons du Sud contre la dictature de Diaz pendant que Pancho Villa attaque les Fédérés au Nord.

Il est certain que « son cœur est à sa place », mais le film est très difficile à juger dans sa tentative de glorifier la révolution mexicaine et de décrire l'oppression des péons vers 1910. A ceux qui se souviennent de ce qu'Eisenstein voulait faire dans *Que Viva Mexico !*, *Viva Zapata* semblera pâle par comparaison. Il manque de cette vraie passion qui emporte le spectateur. Cela peut peut-être s'expliquer par le fait que le film fut tourné au Texas et non pas au Mexique où le gouvernement qui n'approuva pas le scénario vient d'interdire la projection du film. Mais l'œuvre n'est pas sans mérites, loin de là, et conte une très bonne histoire avec une très grande honnêteté.

*
**

Le nouveau film de Mankiewicz, *Five Fingers*, retrace la célèbre histoire de cet espion anglais qui, attaché à l'Ambassade Britannique à Ankara durant la dernière guerre, vendait des renseignements aux Nazis. Tous les procédés des meilleurs « thrillers » y sont exploités, le scénario est subtil, la direction des acteurs est excellente (James Mason est parfait dans le rôle de l'espion), l'atmosphère turque est des plus pittoresque, le « suspense » constant et la fin finiment ironique. A New York, c'est très justement un grand succès.

Toutefois, en tant que récit des aventures du fabuleux Cicero (comme l'avaient baptisé les Allemands) tout cela m'a semblé un peu creux. Il est difficile de dire pourquoi car tout dans le film est soigneusement fait... il y manque simplement ce « quelque chose », cet impondérable « je-ne-sais-quoi » qu'on ne peut définir (qui, à ce propos fera un jour un film sur un personnage encore plus fabuleux : Canaris, amiral de la Flotte allemande et travaillant pour l'Intelligence Service ? Et qui, si un tel film est un jour réalisé, osera tourner la fin : Canaris fût finalement condamné par Hitler à être pendu dix fois... c'est-à-dire pendu neuf fois, ranimé neuf fois et pendu définitivement une dixième fois) ?

*
**

On a présenté aussi *Macao* sous la signature de Josef Von Sternberg. Cela est tellement à l'opposé de tout ce qu'il a fait que je ne puis croire qu'il en soit le responsable. Le scénario est tellement différent de l'histoire originale que l'on peut penser qu'il existait une version primitive du film et que la plus grande partie en a été refaite par quelqu'un d'autre lorsque Sternberg l'eut terminé. Il m'est impossible de croire que *Macao* ait le même réalisateur que *L'Ange Bleu, Morocco, Shangaï-Express, L'Impératrice Rouge* et *La Femme et le Pantin.* Cézanne écrivait à son fils : « La coquinerie des gens est telle que je ne puis lui faire face... ».

HERMAN G. WEINBERG.



Une enquête des « Cahiers du Cinéma »

Nous avons déjà annoncé notre intention d'ouvrir une grande enquête sur la situation de la critique cinématographique. Ce projet commence à se concrétiser. Nous avons adressé à un grand nombre de critiques, d'auteurs et de producteurs, représentant les tendances les plus diverses, les questionnaires ci-dessous. Dans un prochain numéro nous publierons les résultats de cette enquête accompagnés de nos commentaires.

AUX CRITIQUES

A. — CONCEPTION DE LA CRITIQUE.

1. Comment concevez-vous la fonction du critique cinématographique ?
2. En dehors évidemment des critères les plus généraux du goût et de l'honnêteté technique, croyez-vous devoir vous référer habituellement à une esthétique proprement cinématographique, à un système plus ou moins complet et cohérent ?
   Ou au contraire, pensez-vous qu'en la matière il n'y ait d'autre critique valable qu'impressionniste ?
3. Réciproquement, que pensez-vous que le public attende de « son » critique ? Une opinion personnelle, si partiale soit-elle, ou simplement une idée du film aussi objective que possible et qui lui permette de choisir dans le programme de la semaine ? (1)

B. — INFLUENCE DE LA CRITIQUE.

1. Croyez-vous à l'influence de la critique quantitative ou qualitative ?
2. Quantitativement : dans quelles mesures et à quelles conditions pensez-vous qu'elle influe sur la destinée commerciale d'un film ? (Pour fixer les idées, essayez de chiffrer cette importance ou au moins de la situer par rapport à la publicité et à la critique orale.)
3. Qualitativement : pensez-vous que la critique influe directement ou indirectement sur l'évolution artistique du cinéma ?
4. Croyez-vous, quant à ces deux types d'influence, que le critique cinématographique soit dans une position très différente de ses collègues dramatiques, musicaux ou littéraires ?

---

(1) Il peut y avoir lieu de tenir compte pour répondre à ces questions des journaux où vous écrivez (hebdomadaire ou quotidien) et de leur public particulier.

C. — QUALITE DE LA CRITIQUE.

1. Pensez-vous que les conditions de travail actuelles du critique cinématographique le soumettent éventuellement à des tentations ou à des pressions de nature à compromettre son indépendance ?
2. Dans la mesure où votre passé professionnel vous permet cette comparaison, croyez-vous à une progression ou à une décadence de la critique. Etait-elle plus belle sous l'Empire du Muet ?
3. A quoi attribuez-vous les divergences plus nombreuses et plus essentielles dans les critiques cinématographiques que dans les critiques littéraires ou picturales par exemple ? (Personne ne conteste Picasso, mais on s'oppose sur Welles ou Bresson.)

D. — REMARQUES DIVERSES A VOTRE CHOIX.

AUX AUTEURS

A. — Aimez-vous les critiques ?
B. — Pourquoi ?
C. — D'après votre expérience personnelle, les critiques professionnels vous ont-ils jamais aidé à vous améliorer ?
D. — Que perdrait, selon vous, le cinéma soit à la suppression des critiques, *soit à l'établissement* d'une critique publicitaire ou sans indépendance ?
E. — Pensez-vous en particulier que la critique contribue à la formation d'un meilleur public ?
F. — Quel devrait être selon vous le critique parfait ? Quel idéal devrait-il poursuivre par rapport au public et par rapport à l'art cinématographique ?

AUX PRODUCTEURS

A. — La critique cinématographique vous paraît-elle utile ou nuisible ?
B. — A quelles conditions l'un et l'autre ?
C. — Quels sont les principaux reproches que vous formulez à son égard ?
D. — Quelle importance lui attribuez-vous dans la carrière commerciale d'un film par rapport aux autres facteurs influents ?
Noms à l'affiche.
Publicité.
Critique orale.

M. Robert Kemp et le Cinéma

C'est avec un étonnement amusé que certains d'entre nous reçurent le mois dernier une invitation de la part de M. Cohen-Séat (de l'Institut de Filmologie et de la M.A.I.C.) à se rendre à la Sorbonne pour entendre une conférence de M. Robert Kemp sur la critique de cinéma (*sic*). Les gens de goût qui lisent LE MONDE connaissent bien M. Robert Kemp : ses chroniques théâtrales écrites d'une plume à la fois distinguée et familière qui mélange le docte et le badin, sont plaisantes à lire, parsemées de judicieux conseils aux auteurs et à leurs interprètes et témoignent d'une grande connaissance des gens et des choses du théâtre. On peut n'être pas toujours de son avis, mais nul doute que ses opinions soient des plus fondées et par l'érudition de leur auteur et par sa vive passion pour les rites de la scène.

Cocasse idée pourtant, pensions-nous en pénétrant dans l'amphithéâtre Quinet, que de demander à un spécialiste du théâtre de parler du cinéma ! Et pourtant pourquoi pas ? M. Kemp, fort de son expérience de critique théâtrale avait peut-être mille suggestions intéressantes à faire quant à la façon de critiquer les films. Il nous fallût hélas déchanter : l'exposé fût navrant. On en rougit pour le brillant apologiste d'Edwige Feuillère ; on s'interroge sur les raisons de M. Cohen-Seat surmené sans doute par ses multiples activités de prince des filmologues et de producteur avisé. (*Le Bal des Pompiers, La Dame de chez Maxim's*).

M. Robert Kemp a des talents de conférencier. Il parla sans notes (et pour cause), son élocution est aisée, sa pensée sautille gaiement de ci de là, égrenant des souvenirs, contant des

anecdotes, émaillées de bons mots et de traits d'esprit. Il doit faire de charmantes et vivantes conférences sur le théâtre.

Pour en venir au fond, M. Robert Kemp, après avoir spécifié qu'il ne connaissait rien au cinéma et qu'il n'y allait presque jamais, expliqua une heure durant pourquoi le dit cinéma était un enfantillage bêtifiant, une machine stupide et dégradante alors que le théâtre c'était le fin du fin, le saint des saints... etc...

Tenus par M. Bordeaux (Henri) ou Duhamel (Georges) en 1925 de tels propos auraient déjà étonné. « Tout de même, aurait-on dit, Chaplin, Griffith, Ince... etc... » En 1952 cela ne fait même plus rire. Il est toujours légèrement pénible de voir un homme par ailleurs intelligent et objectif, s'offrir aussi gratuitement et aussi naïvement le luxe du ridicule devant un auditoire de jeunes gens et de jeunes filles que l'amour du cinéma n'avait pas empêché jusque-là d'avoir de l'estime pour un monsieur qui fait bien son métier.

La conférence entière de M. Kemp fût un réquisitoire aussi impitoyable que mal fondé contre le septième art ; ce n'est donc ni le déformer ni en fausser le sens par des extraits sans contexte que d'en citer quelques morceaux notés pour vous. En voici un petit choix :

« *Je suis quant au cinéma un infirme total.* » (1)

« *Quand je suis dans une salle de cinéma je sens autour de moi des curiosités qui ne sont pas élevées vers le haut. D'ailleurs ce petit écran bouché me paraît bête, alors que je ne trouve pas que le rideau du théâtre soit bête, ce rideau que j'ai vu se lever sur Mounet-Sully, sur Sarah-Bernhardt!* » (2)

« *Le cinéma a été l'ennemi du théâtre, il lui a volé son public pour rien... la Comédie Française a failli mourir à cause du cinéma... heureusement depuis* 1945 *le théâtre a remonté la pente allant de progrès en progrès cependant que le cinéma dégringolait* (3)... *le théâtre apporte un aliment spirituel, dans le cinéma rien de tout cela.* » (4)

« *Je consulte le programme des salles de cinéma et qu'est-ce que je vois?* (ici M. Kemp fait de l'esprit facile sur tous les titres de films qui lui tombent sous le regard. On peut de cette façon ridiculiser *Phèdre* ou *Electre*. Enfin M. Kemp en arrive à...) *...La Passion de Jeanne d'Arc de Dreyer, ah ! Cela c'est différent !* (la salle respire) *...C'est différent parce qu'il y a Falconetti et que Falconetti était une grande actrice de théâtre... et pensez que cette ravissante jeune femme avait accepté de s'enlaidir pour le cinéma, de se faire raser les cheveux...* etc. »

« *Le cinéma use terriblement le matériel humain, je lui en veux d'avoir arraché au théâtre Edwige Feuillère que l'écran enrichit mais écœure... elle le déplore d'ailleurs ...de lui avoir arraché Pierre Fresnay qui aurait pu être le plus grand acteur du temps et qui ne joue au théâtre que des petites comédies parce que le cinéma lui prend tout son temps... oui j'en veux au mégaphone odieux du cinéma de mésuser de la voix des acteurs...* »

« *Je n'aime pas le cinéma... mais il faut bien une critique de cinéma... à première vue cela peut sembler impossible qu'il y ait des critiques de cinéma... et pourtant j'ai en de bons amis comme Alexandre Arnoux, Pierre Bost, Jean Prévost, qui ont fait de la critique de cinéma... donc la chose peut exister... mais alors que peut-on faire comme critique de cinéma ? Employer la méthode de Taine ? Impossible, le film n'a pour ainsi dire pas d'auteur* (5). *Celle de Sainte Beuve ? Mais comment ? On ne peut pas étudier la psychologie des réalisateurs, ce serait absurde... La psychologie de M. Becker par exemple ? On ne peut rien en tirer* (6). *Le film est une œuvre toute nue, on ne peut le mettre en fiche, il n'est pas fixé, il disparaît...* LE CINÉMA EST UN CADAVRE (7) *...non il ne peut pas y avoir de méthode... je suis pour la critique impressioniste... la critique de cinéma pourrait se constituer comme un art en elle-même, faire de la poésie à propos des images puisque le film ne sait pas faire de la poésie avec des images ; je voudrais que le critique de cinéma fusse poète ce que n'est pas le cinéma... Nous pourrions avec lui rêver autour des films... Je ne veux pas décourager la critique de cinéma, il peut établir de petites chroniques-rêveries qui ennobliraient son triste modèle, faire de l'or avec le charbon...* » (8)

Et en conclusion « *...Je ne vous ai pas démontré grand'chose, mais il y a au moins un point que je vous ai démontré de manière irréfutable ; c'est que je ne connaissais rien au cinéma !* » (9).

Notes

(1) Exact. Mais alors pourquoi cet exposé. Demanderait-on à un cul-de-jatte de faire une conférence sur la course à pied ?

(2) Ce genre d'argumentation ne signifie rien. Il y a des théâtres où la *curiosité n'est pas élevée vers le haut*, un écran n'est pas bête si on y passe un film intelligent, un rideau de théâtre peut l'être s'il se lève sur de mauvais comédiens, une mauvaise pièce, etc...

(3) M. Robert Kemp n'a sans doute aucune idée des multiples progrès accomplis par le cinéma depuis 1940, il n'a sans doute jamais entendu parler de De Sica, de Rossellini, d'Orson Welles, de John Huston, de Robert Bresson... etc.

(4) Affirmation totalement gratuite. Il y a un aliment *spirituel dans* le *Journal d'un Curé de Campagne,* dans *Le Fleuve,* dans *Voleurs de Bicyclettes...* etc... il n'y en a pas dans les pièces de Roussin ou de J.-P. Grédy.

(5) Et Chaplin, Eisenstein, Pudovkine, Flaherty, Murnau, Méliès, Griffith, Cocteau, Disney, Ivens, Dovjenko... ?

(6) Voir note 5. Il est évident qu'il n'y a rien à dire sur cette cohorte de créateurs qui en cinquante ans ont inventé un art nouveau. L'insignifiance de l'événement saute aux yeux.

(7) Sans commentaire.

(8) Pourquoi pas une loi obligeant les critiques de cinéma à rédiger leurs articles en alexandrins ?

(9) En effet M. Kemp vous ne connaissez rien au cinéma.

C'est votre affaire et c'est votre droit le plus strict de ne pas *aimer le cinéma*; on pouvait même admettre qu'un critique de théâtre vienne expliquer de façon intelligente avec moult arguments pourquoi le cinéma lui paraît une discipline mineure et son exégèse difficultueuse, mais vous entendre pendant une heure avancer n'importe quoi avec une méprisante assurance au sujet d'un mode d'expression que vous ignorez complètement et conclure insolemment en vous vantant de cette ignorance, cela est à la fois ennuyeux et déplacé. Que penseriez-vous d'un critique de cinéma qui viendrait en Sorbonne esquinter le théâtre tout à fait gratuitement ? Vous diriez qu'il aurait tort. Vous aussi, qui êtes si difficile sur les représentations vous avez eu tort, de venir vous donner en spectacle de cette façon. Il reste, pour votre défense, qu'on vous l'a demandé et, on se demande vraiment ce qui a pu pousser M. Cohen-Séat à offrir ce mauvais numéro aux étudiants de l'Institut de Filmologie.



Une lettre du Portugal

Nous recevons de Porto la lettre suivante de M. Carlos Silva qui nous semble avoir sa place dans notre *Pour et contre* :

« J'ai lu dans le n° 7 de vos Cahiers une note de M. Lo Duca sur l'Espagne. Je la trouve assez hâtive. Je connais nombre de critiques et de livres espagnols sur le cinéma. Ce sont de toutes petites choses. Aucune personnalité là-dedans... comment pourraient-ils faire des œuvres d'art ? On donne beaucoup de films espagnols à Lisbonne, si l'on peut appeler ainsi quelques minables mélos. On a déjà écrit que « les films espagnols sont faits par des Espagnols qui ont appris à faire des films d'après des manuels espagnols ». C'est en effet un cercle vicieux, la grandeur de l'Espagne n'est plus parce que ses grands poètes, peintres, écrivains, savants ne sont plus là; en Amérique du Sud où ils se sont réfugiés ils souffrent d'une autre mort, celle terrible de l'exil, loin de leur terre « physique » qui joue un rôle si important dans la création des artistes espagnols. On ne peut pas oublier Franco...

Bref, l'article de M. Lo Duca induit en erreur si l'on en conclut que le Centre d'Etude de Madrid peut avoir le même avenir que celui de Rome ou de Londres. »

The Best Films of Our Life

Le Comité permanent du Festival Mondial du film et des Beaux-Arts de Belgique a organisé un referendum international dont l'originalité est double. Les personnalités interrogées n'étaient pas des critiques, mais des cinéastes, metteurs en scène et scénaristes : une centaine de tous pays. On leur demandait d'indiquer les dix films à leur sens les meilleurs depuis les origines du cinéma.

L'idée en elle-même n'est pas neuve, c'est un jeu auquel on s'est déjà livré pour la littérature et surtout elle est *a priori* parfaitement vaine, ce genre de hiérarchie ne résistant pas à la critique. Les organisateurs en conviennent. Mais, appliquée au cinéma, elle n'est pas sans intérêt, ne fût-ce que pour le léger effort de réflexion et de classification qu'elle impose dans un domaine où l'on n'y est guère habitué, et dont les perspectives ne sont pas encore dessinées. Aussi, bien que son résultat ne présente guère de sens en lui-même, en peut-on tirer cependant quelques considérations de détail assez intéressantes.

Voici tout d'abord les résultats bruts tels qu'ils ressortent de 55 listes individuelles :

Le cuirassé Potemkine : 32 voix.
La Ruée vers l'or : 25 voix.
Voleurs de bicyclettes : 20 voix.
Les Lumières de la Ville : 15 voix.
La Grande Illusion : 15 voix.
Le Million : 15 voix.
Les Rapaces : 11 voix.
Hallelujah : 10 voix.
Brève Rencontre : 9 voix.
L'Opéra de quat'sous : 9 voix.
Man of Aran : 9 voix.

Viennent ensuite et dans les cinquante premiers :

La Passion de Jeanne d'Arc : 8 voix.
Les Enfants du Paradis : 7 voix.
Folies de femmes : 7 voix.
L'Age d'or : 6 voix.
Naissance d'une nation : 6 voix.
Le Lys brisé : 6 voix.
Le Diable au Corps : 6 voix.
Ninotchka : 5 voix.
Nanouk : 5 voix.
La Kermesse Héroïque : 5 voix.

Citizen Kane, Les plus belles années de notre Vie, obtiennent également 5 voix, *Noblesse Oblige* et *Sous les Toits de Paris,* 4 voix, *L'Atalante* et *Le Crime de Monsieur Lange,* 3 voix. Mais le Festival International de Bruxelles a eu l'excellente idée de publier toutes les réponses qui lui sont parvenues et leur lecture est assurément plus instructive que le palmarès qui en résulte.

Remarquons tout d'abord que 55 cinéastes seulement, sur 100 questionnés ont répondu. C'est beaucoup et bien peu. Ensuite, que ceux qui ont daigné répondre sont tous « Occidentaux ». Pas de Soviétiques, d'Indiens ni de Japonais. Enfin, que parmi les Occidentaux eux-mêmes, les Français sont relativement en majorité. Le Festival aurait dû publier la liste des 100 interrogés, faute de quoi il est impossible d'établir une statistique nationale des réponses mais on peut penser que si René Clair, Jean Cocteau et Jacques Becker ont été questionnés, Marcel Carné et Jean Renoir dont nous n'avons pas de réponse l'ont été aussi, de même que les opinions de C. B. de Mille et King Vidor laissent supposer que Charlie Chaplin et John Ford ont été touchés en vain. On le regrette car si l'avis des plus grands n'eut pas rendu le palmarès plus « juste », nous aurions été intéressés par leurs préférences personnelles.

Quoiqu'il en soit ces 55 « Occidentaux » ont à une forte majorité désigné *Le Cuirassé Potemkine* comme chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Mais cette primauté souffre une critique. En effet, il apparaît évident que la plupart des réponses ne mentionnent qu'un film de Chaplin, moins dans une intention restrictive que pour pouvoir utiliser avec le maximum d'éclectisme les neuf autres lignes du questionnaire. En sorte qu'il faut plutôt considérer ici le metteur en scène que l'œuvre elle-même. *Le Cuirassé Potemkine* est là pour Eisenstein. Mais aucun de ses autres films n'est mentionné dans les cinquante premiers tandis qu'entre *La Ruée vers l'or, Les Lumières de la Ville, Le Pèlerin, Le Kid, L'Opinion Publique* et *Les Temps Modernes,* Chaplin rassemble 52 voix. Selon le même principe on peut rassembler les voix de *Tempête sur l'Asie, La Mère, La Fin de Saint-Pétersbourg* et constater que Poudovkine en a ainsi 13 à son actif. On

pourrait faire le même travail sur Griffith (21), Stroheim (18), Renoir (18), Clair (23), etc... Cette opération révèle la supériorité écrasante et unanime de Chaplin, sans rien enlever du reste au mérite de Eisenstein qui passerait second, mais avec un seul film.

Passons maintenant à des remarques de détail.

Il n'est pas étonnant que le film le plus souvent cité de Eisenstein soit *Le Cuirassé Potemkine*, de Vittorio de Sica : *Voleur de Bicyclette*, de René Clair : *Le Million*, de Stroheim : *Les Rapaces*. Mais n'est-il pas inattendu que Carné bloque 7 voix sur *Les Enfants du Paradis*, avec une seule mention du *Jour se lève* (David Lean), et du *Quai des Brumes*. J'inclinerai du reste en l'occurence à féliciter les votants qui n'ont pas préféré l'œuvre la plus classique, mais je dois dire que c'est là une exception car l'impression qui ressort des palmarès particuliers aussi bien que du référendum dans son ensemble est passablement académique. Deux exemples décisifs : Vigo n'est mentionné que 3 fois (dont deux pour *L'Atalante*); Renoir obtient une place très honorable mais ses deux films classés dans les cinquante premiers sont : *La Grande Illusion* (15 voix), *Le Crime de Monsieur Lange* (3 voix), Henri Calef mentionne *La Chienne* et Pierre Laroche *Toni*. Et *La Règle du Jeu* direz-vous ? Eh bien ! elle ne figure qu'*une fois* et grâce... à un Anglais, Robert Hamer ; nous n'en attendions pas moins de l'auteur de *Noblesse Oblige*, mais un peu plus des cinéastes français. Et nous qui écrivions ici même, voici quelques semaines, que *La Règle du Jeu* n'était plus un film maudit ! Je veux croire que seule la discrétion et la modestie ont dissuadé par exemple Jacques Becker de mentionner un seul film de Jean Renoir dont il fut l'assistant; peut-être aurait-il pu cependant lui accorder la dixième place de sa liste personnelle puisqu'il ne trouve à nommer que 9 films (dont 3 Chaplin et 3 Stroheim).

Modestie et discrétion par contre ne sont pas le fort de tout le monde. Qu'on en juge par la liste de Cecil B. De Mille:

1 : *Cabiria*. 2 : *Naissance d'une Nation*. 3 : *Ben Hur*. 4 : *Les Dix Commandements*. 5 : *Le Roi des Rois*. 6 : *The Big Parade*. 7 : *Le Signe de la Croix*. 8 : *Autant en emporte le vent*. 9 : *La Route semée d'étoiles*. 10 : *Samson et Dalila*.

Le « personal representative » de Cecil B. De Mille, M. Phil Koury, écrit de la part de son patron, en présentant cette liste ahurissante : «...naturellement il a semblé à M. de Mille que parmi tous ses enfants favoris, il y en avait quelques-uns (des siens) dont il pouvait croire, peut-être sans immodestie, qu'il méritaient une place parmi les importantes productions proposées, si l'on en croit l'extraordinaire faveur qu'ils ont rencontrée auprès du public cinématographique durant une substantielle période d'années ». On ne peut pas reprocher à M. de Mille de manquer de conséquence dans ses goûts cinématographiques.

Pour être objectif, il faut signaler que six autres metteurs en scène citent l'un de leurs propres films dans leur tableau d'honneur. Ce sont : Claude Autant-Lara (*Le Diable au Corps*), Bunuel (*L'Age d'or*), Dmytryk (*Give us this Day*), William Dieterle (*Zola*), Marcel l'Herbier (*Eldorado*), King Vidor (*La Grande Parade*) et H. Hahaway (*Les Trois Lanciers du Bengale*).

Voici pour finir quelques-uns des palmarès parmi les moins académiques, choisis pour l'intérêt qu'ils présentent par rapport à leur auteur :

— René Clément: 1.*Intolérance ;* 2. *Le Cuirassé Potemkine ;* 3. *L'Opinion Publique ;* 4. *Les Rapaces ;* 5. *L'Age d'Or ;* 6. *Vampyr ;* 7. *Man of Aran ;* 8. *Que viva Mexico ! ;* 9. *Au Cœur de la Nuit ;* 10. *Noblesse oblige.*

— Vittorio de Sica : 1. *Man of Aran;* 2. *Le Kid ;* 3. *La Chienne ;* 4. *Le Million;* 5. *L'Atalante;* 6. *La Tragédie de la Mine ;* 7. *Le Cuirassé Potemkine ;* 8. *Tempête sur l'Asie ;* 9. *Hallelujah ;* 10. *La Kermesse Héroïque.*

— Edward Dmytryk : 1. *L'Aurore ;* 2. *Le Dernier des Hommes ;* 3. *Le Patriote ;* 4. *La Grande Illusion ;* 5. *Give us this Day ;* 6. *Les plus belles années de notre vie ;* 7. *Le Kid ;* 8. *La Vipère ;* 9. *A l'Ouest, rien de nouveau ;* 10. *Regain.*

— Robert Hamer : 1. *L'Age d'or ;* 2. *La Règle du Jeu ;* 3. *Soupe au Canard ;* 4. *Crime sans Passion ;* 5. *La Vipère ;* 6. *No man's Land ;* 7. *La Tragédie de la Mine ;* 8. *Rome, Ville ouverte ;* 9. *Un jour à New York.*

— Orson Welles : 1. *Les Lumières de la Ville;* 2. *Les Rapaces;* 3. *Intolérance ;* 4. *Le Cuirassé Potemkine ;* 5. *Nanouk ;* 6. *Sciuscia ;* 7. *La Grande Illusion ;* 8. *La Femme du Boulanger ;* 9. *La Chevauchée Fantastique;* 10. *Notre Pain quotidien.*

(*Suite page* 71)

Des statistiques

Nous avons relevé à l'intention de nos lecteurs dans le numéro 20 du *Bulletin d'Information du Centre National* une série de statistiques qui nous paraissent révélatrices de la situation actuelle de l'économie du cinéma français.

I

EVOLUTION DES RESULTATS D'EXPLOITATION
ET DU PRIX DES PLACES EN FRANCE DE 1947 A 1951

	1947	1948	1949	1950	1951
Nombre de spectateurs ..	419.747.689	399.164.424	386.815.118	380.000.000	370.000.000
Prix moyen des places ..	33,08	49,00	57,20	68,42	86,48
Recettes brutes.	13.885.576.736	19.556.416.735	22.125.986.450	26.000.000.000	32.000.000.000
Recettes nettes	9.624.152.271	14.632.360.321	16.909.569.226	20.000.000.000	24.750.000.000
Rendement de films	4.229.599.444	6.495.228.810	7.530.840.732	9.000.000.000	10.900.000.000
Impôts et taxes sur l'exploitation	4.261.424.465	4.924.056.414	5.216.417.224	6.000.000.000	7.250.000.000

● Les chiffres de l'année 1950 sont provisoires, les statistiques n'étant pas encore complètement terminées. Ceux de 1951 sont le résultat de premières estimations.

● De 1945 à 1947, le nombre des spectateurs avait régulièrement augmenté. 1947 marqua un point maximum. Depuis cette époque, le nombre des spectateurs a progressivement diminué.

● Au contraire, depuis 1949, les recettes et le rendement des films sont en hausse constante. Cette hausse provient de la majoration du prix des places.

● Ce que l'on nomme le prix moyen des places est obtenu par le quotient recettes brutes/spectateurs. Ce prix moyen a plus que quadruplé depuis 1945 : 19,41 fr. en 1945 et 86,48 fr. en 1951.

● A ces chiffres doivent être ajoutés 50 millions de spectateurs et au moins 2.000 milions de recettes absorbés par le format substandard.

II

RECETTES DES FILMS FRANÇAIS A L'ETRANGER
ET DANS L'UNION FRANÇAISE EN 1950

Les films français ont récolté 1.220.425.204 francs pendant l'année 1950 à l'étranger et sur l'ensemble de l'Union Française.

Voici d'abord une classification de nos recettes pour quelques pays :

PAYS	RECETTES	%
Allemagne	216.994.878	17,78
Suisse	141.673.395	11,61
Afrique du Nord	121.724.472	9,97
Belgique	109.632.106	8,98
Canada	108.971.648	8,93
Angleterre	75.577.768	5,95
Etats-Unis	48.617.781	3,98
Italie	48.364.885	3,96
Suède	35.181.145	2,88
Japon	18.066.998	1,48
Espagne	17.268.750	1,41
Tchécoslovaquie	13.795.092	1,13
U. R. S. S.	189.704	0,02

Les recettes d'Allemagne sont réalisées en réalité uniquement en Allemagne occidentale.

Il ressort de ce tableau les gros efforts à fournir par nos organismes de diffusion pour « travailler » les marchés étrangers, *surtout* ceux de langue française dont on sait qu'il ne représentent que 44,26 % des recettes globales.

Voici d'ailleurs un tableau des recettes étranger selon une classification linguistique :

PAYS	RECETTES	%
Pays de langue française	540.154.214	44,26
Pays nordiques et germaniques.	302.347.829	24,77
Pays latins	160.321.836	13,14
Pays anglo-saxons	127.287.072	10,43
Autres pays	90.314.253	7,40

Dans les pays nordiques et germaniques, l'Allemagne seule représente 71,77 % des recettes.

Dans les pays latins, Amérique Latine et Italie forment plus des trois-quarts des recettes.

Dans les pays anglo-saxons, l'Angleterre réalise plus de la moitié des recettes.

NOUVELLES DU CINÊMA

FRANCE

● « Battling Malone », le roman de Louis Hémon, serait tourné prochainement par Yves Allégret, Henri Vidal incarnerait le jeune boxeur.

● André Barsacq, directeur du théâtre de l'Atelier, ferait ses débuts de réalisateur avec un scénario de Jean Anouilh, *Ce soir, on joue Macbeth*. Il s'agit d'une intrigue policière mêlée à une représentation de la tragédie de Shakespeare. Pierre Brasseur jouerait Macbeth, Monelle Valentin serait sa femme. Quant au rôle du directeur du théâtre, on parle de Michel Simon. Le film serait entièrement tourné au théâtre de l'Atelier.

● On prête à Clouzot, une fois *Le Salaire de la Peur* terminé, l'intention de porter à l'écran un roman de Georges Simenon, « Les Volets Verts » ou « Les Gens d'en face ». Mais rien de définitif n'a encore été fixé à ce sujet.

● Avec Charles Spaak, Marcel Carné a commencé la préparation de son prochain film, *Thérèse Raquin*, déjà tourné, on s'en souvient, par Jacques Feyder dont Marcel Carné fut l'assistant pendant longtemps.

● L'Association française de la Critique de Cinéma vient de se livrer auprès de tous ses membres au référendum périodique appelé à désigner les films considérés comme « de qualité ».

Voici les résultats de cette consultation portant sur les films français sortis en 1951.

L'ensemble de la critique a désigné à la majorité de 87 % *Le Journal d'un Curé de Campagne* comme étant le meilleur film de l'année.

Sont ensuite retenus comme films de qualité :

Edouard et Caroline.
Le Garçon sauvage.
Un Grand Patron.
Sans laisser d'adresse.
Juliette ou la Clé des Songes.
La Nuit est mon Royaume.
Sous le ciel de Paris.
La Course de taureaux.
Les Amants de Bras-Mort.
Barbe-Bleue.



Moune de Rivel et Jacques Duby sont les héros de *Zora*, le premier sketch de *Trois Femmes* d'André Michel d'après trois nouvelles de Guy de Maupassant. *Zora* est tiré de « Boitelle ». La deuxième partie *Coralie* est tirée de « L'Héritage », il y avait d'ailleurs matière dans cette nouvelle à un long métrage. Le dernier sketch, *Mouche*, n'est pas sans rappeler *Une Partie de Campagne*.

● Après *Présentation*, Guy de Ray va tourner, avec la collaboration de Hans Lucas, une nouvelle cinématographique, *Week End d'Amour.* Interprètes: Josette Sinclair et Bruno Diemer.

● Jean-Pierre Melville a tiré un scénario du livre d'Emmanuel Roblès « La mort en face ». Il espère le réaliser dans un proche avenir. Le scénario est construit autour de l'épisode « La Forteresse ».

MEXIQUE

● Une pétition aurait été signée par plusieurs personnalités mexicaines (dont Pedro Armendariz et le réalisateur Raul de Anda) qui demanderait l'expulsion du Mexique de Luis Bunuel en raison du tort causé au Mexique dans le monde par *Los Olvidados.*



Une scène de travail du *Carosse d'Or* : on y reconnaît Jean Renoir et son interprète Anna Magnani. Au milieu, un des assistants de Jean Renoir.

ALLEMAGNE

● Nous avons pu relever quelques renseignements sur le cinéma allemand de zone orientale.

De juin 1945 à avril 1951, la D.E.F.A. a produit 42 longs métrages et 221 courts métrages sur les sujets les plus divers: médecine, agriculture, métallurgie, films d'art, etc...

La D.E.F.A. a exporté 36 de ces longs métrages, principalement en Europe, en Asie et en Amérique.

Le plus grand succès de la D.E.F.A. est *Ehe im Schatten* (*Mariage dans l'ombre*) qui a réuni 10.125.385 spectateurs, devant *Razzia* avec 8.098.309 et *Die Mörder sind unter uns* (*Les Assassins sont parmi nous*) avec 5.251.952 spectateurs.

Pour cette même période, 480 films doublés ont été présentés qui se décomposent ainsi:

1. Longs métrages : 135 films (118 soviétiques, 7 polonais, 6 tchèques, 4 hongrois).

2. Courts métrages : 274 films (261 soviétiques, 3 polonais, 1 tchèque, 4 roumains, 3 hongrois, 3 bulgares).

3. En outre, 71 journaux d'actualités soviétiques sont venus s'ajouter aux journaux d'actualités allemands.

BELGIQUE

● Paul Haeserts vient de réaliser *Masques et Visages de James Ensor*. Paul Haeserts a cherché à monter la liaison établie par James Ensor entre les impressionnistes de la veille et les surréalistes du lendemain.

● *Le Banquet des Fraudeurs* de Henri Stork est présenté en Belgique avec le plus grand succès. La presse belge va même jusqu'à écrire que *Le Banquet des Fraudeurs* constitue le premier film de fiction dont puisse s'enorgueillir la Belgique. Le scénariste Charles Spaak et le réalisateur Henri Stork ont tenu à souligner leur satisfaction d'avoir pu aborder un sujet aussi brûlant (le problème des frontières) sans aucune restriction de censure.

● Le cinéma d'Essai de Bruxelles vient de prendre une intéressante initiative : il a monté un programme composé uniquement de films-annonce de trois pays différents, Etats-Unis, Angleterre, France, pour en montrer les styles opposés.



Charlie Chaplin a terminé *Limelight*. En voici une scène avec Chaplin et ses trois enfants : Michael, Victoria et Joséphine (de gauche à droite).

ETATS-UNIS

● « Babylon Revisited » de Scott Fitzgerald va être porté à l'écran cet été par Julius Epstein, qui travaille en ce moment au scénario et aux dialogues.

● Marlon Brando, toujour très demandé, est annoncé comme futur interprète de la nouvelle version de *Moby Dick*, où il reprendrait le rôle du capitaine Ahab, créé par John Barrymore.

● L'Afrique est à la mode sur l'écran. A New York, passent en ce moment simultanément : *The African Queen* (tourné au Congo Belge et dans l'Ugandah), *Cry, the Belove Country* et *The Magic Garden* (tournés en Afrique du Sud) et *Kisenga, Man of Africa* (tourné au Tanganika).

● On annonce d'Hollywood que Josef von Sternberg aurait l'intention de se rendre cet automne au Japon pour y réaliser un film pour une compagnie indépendante.

● Une idée pour le moins originale: la trilogie de Marcel Pagnol, *Marius, Fanny, César* et *La Femme du Boulanger* feraient l'objet de « remakes » mais sous la forme inattendue de... comédies musicales.

● Audrey Hepburn et Gregory Peck sont les interprètes choisis par William Wyler pour son prochain film *Roman Holiday*.

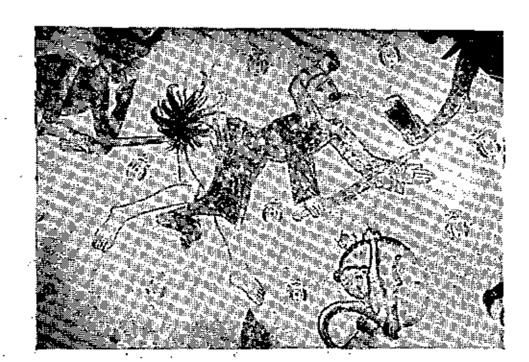
● *La Kermesse Héroïque*, elle aussi, ferait l'objet d'un remake sous forme de comédie musicale.

● John Steinbeck écrira l'histoire qui servira de lien aux cinq sketches qui composeront le film *The Full* (ex-*Quintett*) dont nous avons déjà annoncé la prochaine réalisation.

● William Dieterle dirigera Rita Hayworth dans *Salomé*. Le film — dont les prises de vues commenceront en ce mois de mai — sera en technicolor et Robert Ardrey en a écrit le scénario d'après un roman de William Sidney : « The Good Tydings ».

● Les producteurs Wald et Krasma vont tourner une nouvelle version du célèbre roman de Somerset Maughan : « Rain ». Jeanne Eagles triompha en 1922 dans l'adaptation théâtrale de John Colton puis *Rain* fut filmé deux fois : en 1928 par Raoul Walsh avec Gloria Swanson sous le titre *Sadie Thompson*, puis en 1932 par Lewis Milestone avec Joan Crawford et Walter Huston sous le titre original du roman. La troisième version sera en technicolor, musicale (*sic*) et s'intitulera sans doute *Miss Sadie Thompson*.





Jörgen Ross : *Opus* 1950 (à gauche), *Marie Malenek* (à droite).

DANEMARK

● Carl Dreyer, dont nous avons appris le ralentissement presque total des activités cinématographiques, est fixé définitivement à Copenhague où il est devenu le propriétaire d'un des plus beaux cinémas de la ville. Il paraît se désintéresser de ses anciens films. Après un travail préparatoire de deux ans, il vient de terminer le scénario d'un monumental *Jésus-Christ* qu'il a l'ambition de réaliser entièrement en Palestine avec le meilleur matériel qu'il ferait spécialement venir d'Hollywood (*sic*).

● De passage à Paris, l'essayiste Jörgen Ross a présenté plusieurs films : *Flugten* (1942), *Les Iles Faroë* (1947), *Shakespeare à Kromberg* (1949), *Opus 1* (1949), *Refus définitif opposé à la demande d'un baiser* (1949), *Horizons mangés* (1950), *Le cochon aérodynamique* (1951), *Willamsen* (1951). Il a tourné récemment un film sur Tristan Tzara et pense achever cet été un film sur Jean Cocteau. Il vient d'écrire un scénario sur des peintures primitives (de 1500 à 1600) découvertes sous une couche de chaux dans une vieille église danoise. Il réalisera probablement ce film avec Luciano Emmer.

TCHECOSLOVAQUIE

● Alfred Radock (*Ghetto Teresin*) a terminé un vaudeville *Le Chapeau Magique* d'après une pièce de théâtre de J. V. Klicpera. Cette amusante satire de la petite bourgeoisie est interprétée par Sasa Rasilov. La musique est de Sternwald.

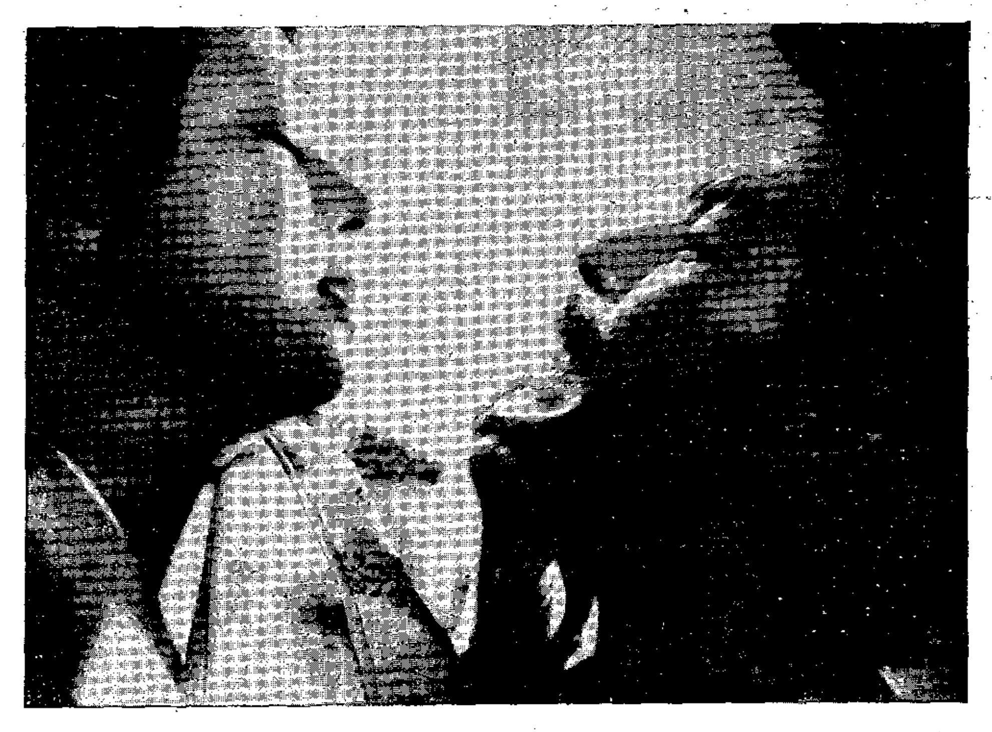
● Trois grands films tchèques viennent d'être présentés à Prague.

La Princesse Orgueilleuse de Borivoj Zeman est un film pour enfants dont l'action se déroule en partie dans les coulisses de studios. *Le Boulanger et l'Empereur* de Martin Fric est une nouvelle adaptation de la légende de Golem qui fut déjà tournée deux fois : en Allemagne au temps du muet et par Julien Duvivier en 1936 sous le titre *Le Juif Polonais*. Jan Werich reprend ici le rôle de Harry Baur. *La Grande Aventure* de Milos Makovec raconte la vie d'un des premiers explorateurs qui pénétra au Kénia vers les années 1870-1880. L'Afrique a été « reconstituée » en Slovaquie du Sud sur les bords du Danube. La présence de Keita Fodeba et de sa troupe aide à l'authenticité de cette aventure africaine.

SUÈDE

● Hasse Ekman va tourner dans les environs de Rome et de Naples le premier film suédois en couleurs. Il sera parlant anglais et interprété par un chanteur italien, Tito Gobbi et une danseuse suédoise, Ellen Rash. Titre et scénarios sont encore secrets.

● Alf Sjöberg prépare *Barabbas* d'après le roman du Prix Nobel Par Lagerkvist. Les extérieurs seront tournés en Israël. Ulf Palme jouera le rôle principal.



Akira Kurosawa : *Rashomon.*

RASHOMON ET LE CINÉMA JAPONAIS

RASHOMON (DANS LE BOIS), film de AKIRA KUROSAWA. *Scénario* : Akira Kurosawa d'après un conte de Ryunosuche Akutagawa. *Images* : Cazuo Miyagawa. *Décors* : Scinobu Hascimoto et Akira Kurosawa. *Interprétation* : Toshiro Mifune (le bandit), Masayuki Mori (le mari), Machiko Kyo (la femme), Daisuke Kato (le policier). *Production* : Daiei Films, 1950. *Distribution* : Filmsonor.

Rashomon ayant reçu, contre toute attente, le Grand Prix du Festival de Venise au mois d'août de l'an passé, la renommée internationale de ce film n'a fait qu'aller grandissant. Aux Etats-Unis, la R.K.O. le prit immédiatement en distribution.

Comme on s'y attendait, le film a connu un grand succès à New York et probablement sans doute autant dans les grandes villes américaines. Il a reçu dernièrement le prix du National Board of Review et l'Oscar pour le meilleur film étranger de l'année, les deux plus grandes récompenses qu'un film puisse recevoir aux U.S.A. Il est également sorti à Londres avec succès. L'accueil que l'Amérique a réservé à *Rashomon* est des plus intéressants, parce qu'il révèle, si l'on sait lire entre les lignes des louanges décernées au film, une acceptation à contre-cœur de son évidente supériorité.

Les Américains sont toujours prêts à

admettre, par snobisme, l'excellence d'un film français ou anglais ou même suédois. Mais lorsqu'un pays comme le Japon, pays oriental dont les façons et les coutumes choquent souvent l'Américain, qui les trouve primitives et arriérées, produit un film qui, techniquement et artistiquement, égale ou peut-être surpasse ce qu'Hollywood se soit montré capable de produire de meilleur, le critique américain, surpris, se sent touché, et cherche des explications faciles dans quelque influence extérieure. Pour lui, *Rashomon* est un film japonais d'après-guerre, c'est donc l'assistance et la supervision de l'occupant américain qui a permis ce résultat. Presque toutes les revues américaines ayant écrit quelque chose au sujet du film ont souligné « la forte influence d'après-guerre exercée par Hollywood » et disent que « le public japonais est gâté par le fini des productions américaines que leurs propres productions ne peuvent que difficilement égaler ».

Je suis bien placé pour dire que cela n'est pas exact... Au contraire le cinéma japonais possède une riche et brillante tradition, et, comme cinéma national, il peut rivaliser avec les autres pays qui ont donné naissance à des écoles cinématographiques déterminées: la France, l'Angleterre, l'Amérique, l'Allemagne, l'Italie, la Russie et la Suède.

Malheureusement, pendant les trente dernières années trois ou quatre films japonais seulement ont été projetés dans les pays occidentaux ; cette richesse restera ainsi inconnue jusqu'à ce que l'on trouve un moyen pour faire parvenir, au moins à l'une des Cinémathèques, un grand nombre des meilleurs films japonais, tant muets que sonores, de façon à ce qu'il nous soit permis de leur accorder la place qui leur revient dans l'histoire du film.

La plupart des bons films japonais ne se passent pas à notre époque, mais, comme *Rashomon*, se situent dans le passé. Ceci leur permet une liberté et fantaisie qui les empêchent d'être stéréotypés.

La culture japonaise est riche de légendes et d'histoires fantastiques dont on a librement tiré des sujets de films. Le drame traditionnel et la femme japonaise ont eu une influence évidente sur le cinéma nippon mais plus particulièrement en ce qui concerne le style, le rythme et le jeu de l'acteur. Mais la caméra au lieu d'être liée statiquement aux méthodes d'exposition du théâtre a été libérée dès le début. Dans ce sens il est significatif que les Japonais aient adopté le scénario en tant que forme littéraire cinématographique dans son essence : une façon de « penser » sous forme d'une suite d'images physiquement poétiques. Ils ont absolument renversé la structure du cinéma occidental pour rechercher une matière filmique dans la littérature créée originalement pour tout autre chose. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que les Japonais ne trouvent pas cette inspiration dans, par eemple, un inspiration dans, par exemple, un roman (comme c'est le cas pour *Rashomon*, mais cela ne rend que plus évident l'existence d'une tradition créatrice qui se prête avec facilité aux exigences du moyen film.

Au cours de l'été 1950 j'eus la chance de voir plusieurs films japonais récents dans un cinéma du Petit Tokio, quartier de Los Angeles, appelé Linda-Lea. On y projette des films nippons, toute l'année, en double programme composé d'un film légendaire et d'un film moderne, avec changement de programme chaque semaine. Le public est composé de Japonais de la Californie du Sud. J'ai pû constater ainsi l'excellente qualité d'ensemble de cette production. Il faut peut-être faire la part de l'exotisme de ces bandes pour des yeux occidentaux ; mais en un sens, les films hindous, sont aussi « exotiques » et pourtant ils n'ont que peu d'intérêt cinématographique.

Avant tout on trouve dans presque tous ces films (j'hésite à dire « tous » sans distinction, car, il y en avait de très mauvais) un sens poétique de l'image et du rythme que l'on ne rencontre que dans les meilleures œuvres de quelques réalisateurs occidentaux de classe, et tout cela est en général combiné dans de nombreux cas avec un emploi imaginatif hardi et excitant du film lui-même : accéléré, ralenti, surimpression, montage temporel, etc...

Il est certain, bien sûr, que les Japonais ont été « influencés » et par le cinéma américain et par le cinéma européen. Ils ont éclectiquement emprunté les techniques ou les trucs qui les aidaient à exprimer le mieux leurs sujets. Si l'on étudiait ces influences, on pourrait aisément en définir quelques-unes. Les Japonais font des films depuis environ 1902 et ont, en vérité, débuté d'après les modèles occidentaux.

Mais ce qui importe c'est qu'il y a eu absorption consciencieuse (et, natu-



Akira Kurosawa, *Rashomon.*

rellement invention) des possibilités filmiques, de telle sorte que beaucoup de films japonais sont à la fois sophistiqués, dans le style et le sujet, et techniquement réussis, et ce depuis bien avant la guerre.

Avant de parler plus en détail de *Rashomon*, je voudrais signaler quelques-uns des passages dont je me souviens le mieux après avoir vu ces films japonais à Los Angeles.

Dans *Koban Zome* (1948), l'acteur principal jouait un double rôle, celui du héros et celui d'une vieille femme. Dans le rôle de la femme, il livre un duel spectaculaire, dans une forêt de bambous, avec un bandit de grand chemin, au cours duquel « elle » se défend contre le sabre du bandit uniquement par les mouvements adroits et gracieux qu'elle fait avec son éventail.

Dans *The Cat of Fifty Three Outposts* un film d'un genre fantastique, une vieille sorcière et une jeune fille sont possédées par les esprits des chats, et exécutent ensemble une sorte de danse acrobatique faite de sauts en arrière et de culbutes, artificiellement accélérés par la caméra à divers moments, ce qui fait que les deux femmes donnent l'impression de deux chats monstrueux jouant ensemble.

Dans *The Drunken Angel*, un film traitant de la vie dans les bas-fonds de Tokio d'avant-guerre, il y a une séquence de rêve dans laquelle un homme, sur une plage brumeuse, trouve un cercueil blanc apporté par l'eau ; il l'ouvre avec une hache, une horrible caricature de lui-même en surgit et le poursuit sans fin sur la plage. De nouveau, vers la fin du même film, il y a un combat entre deux hommes dans un couloir fraîchement peint ; pendant la lutte un large baquet de peinture blanche se renverse, et les deux hommes deviennent, au cours de cette lutte, macabrement couverts de ce fluide blanc et collant. *Sugada Sanshiro* (1943), film plus ancien de Kurosawa, raconte une vieille légende à propos du jiu-jitsu. Au cours d'un match de judo où l'un des combattants a été jeté à terre et est étendu mort dans un coin de la pièce, un volet, détaché de la fenêtre, tombe près de l'homme, à l'extrême ralenti ; la tension de cet instant est alors brisée par un très gros plan d'une femme qui hurle... un cri aigu et perçant, lorsqu'elle découvre le corps. La dernière séquence de ce film, l'une des plus remarquables que j'aie jamais vues, consiste en un duel au jiu-jitsu qui se déroule sur une colline élevée, battue par les vents, couverte de hautes herbes mouvantes, avec un fond de sombres nuages tordus passant rapidement. Au début les hommes sont dissimulés dans l'herbe et leurs mouvements ne sont indiqués que par le brusque changement « de la surface » des herbes. Soudain, il pleut ; l'herbe est aplatie



Hiroshi Simizu, *Sonogono Hachinosu no Kodomachi.*

par la pluie et révèle brusquement les deux combattants. A la fin le plus vieux *est vaincu, perd pied, glisse* sur l'herbe mouillée, tombe dans un ravin où il se tue.

La qualité commune à tous ces films est, comme l'on peut s'en douter, leur poésie visuelle... le cinéma est, dans presque tous les cas, utilisé avec un sens aigu de ses *possibilités créatrices.*

Ces histoires non seulement exotiques, ou adaptées d'une façon stéréotypée pour l'écran, sont de véritables créations où la caméra, les acteurs, les décors, la musique sont combinés pour aboutir à un tout stylisé. Même dans *Drunken Anjel,* histoire moderne sur le gangstérisme dans Tokio avant guerre, il n'y a aucune tentative pour utiliser le réalisme à la manière du « neo-réalisme » italien, mais, une combinaison soigneuse de tous les éléments pour obtenir un effet certain. Autre chose surprenante, la très grande qualité technique de ces films et spécialement en ce qui concerne la photographie. De tous les autres films japonais que je n'ai pas vus, je tiens cependant à citer quelques titres car ils donnent une idée assez exacte de l'esprit qui anime l'art cinématographique japonais. Je cite au hasard : *L'impudicité du serpent* (1921), *La danse du crâne* (1923), *Un page fou* (1929), *Voyage sous un ciel bleu* (1932), *Le col de la lune brumeuse* (1937), *Le chant du panier à fleurs* (1938), *Les enfants de la ruche* (1951).

Dans *Rashomon,* Akira Kurosawa parvient à une mobilité de la caméra qu'on avait peut-être jamais vue depuis, les « cameras volantes » de l'époque U. F. A. (*Varietès, Le dernier des hommes*).

La caméra atteint une sorte d'intimité *nouvelle,* elle est si précise dans ses explorations, si active dans sa participation et pourtant toujours si psychologiquement exacte que, bien que nous nous trouvions devant ce que l'on peut appeler un « tour de force » conscient, nous ne le voyons pas ; nous *sommes complices, nous sommes* pris. Le jeu des trois principaux acteurs, est admirablement dosé, et la façon dont sont présentés les divers aspects des personnages lorsque chacun des différents points de vue nous est présenté est une véritable révélation.

Il ne semble pas possible qu'un acteur occidental soit capable du dynamisme que l'on trouve dans le jeu de Toschiro Mifune dans le rôle du bandit, extraordinaire de sauvagerie érotique, portrait audacieux débordant de force et de vitalité.

Les trois principaux décors du film ont chacun un style dominant qui distingue entre eux selon l'humeur et la psychologie des scènes qui s'y passent. Le temple (porte principale de la ville de Kyoto) est gris, inondé par une

pluie lourde et monotone ; le tribunal de police où se déroule la confession est photographié en plans fixes dans une cour éclairée par un soleil brillant ; la forêt, où le drame entre les deux hommes et la femme se déroule trois fois en imagination et une fois réellement, est plongé dans une demi-obscurité... une lumière filtrée par les feuilles et qui varie continuellement, permet successivement la clarté ou le demi-jour. Les trois premiers des principaux épisodes sont accompagnés avec un thème musical différent (un peu irritant par moment pour une oreille occidentale : un boléro ressemblant à celui de Ravel) alors que le quatrième, volontairement car c'est l'épisode final de l'histoire vraie, est uniquement accompagné de bruits naturels.

Il est intéressant de noter que les partitions japonaises « occidentalisées » (j'ai vu cela dans d'autres films japonais) dérivent fortement, dans leur style, de la musique française des impressionistes et post-impressionistes, Debussy, Ravel, Roussel, etc...

On pourrait s'étendre longuement sur les qualités et subtilités contenues dans *Rashomon*, car il y en a beaucoup. Le roman qui est à la base du scénario est l'œuvre d'un écrivain moderne connu comme étant «l'Ernest Hemingway du Japon» ; il se suicida en 1927 après avoir déclaré qu'il ne pouvait plus supporter les problèmes moraux posés par le monde contemporain. L'histoire de *Rashomon* est celle de l'opposition entre la vérité et le mensonge. Sa construction rappelle les pièces de Pirandello.

Comme je n'ai pas lu le roman, j'ignore quels changements l'adaptation a apporté à l'histoire originale. Quoiqu'il en soit, le film gagne complètement la partie sur le plan purement cinématographique. On peut même le considérer comme une œuvre qui nous rappelle la fraîcheur et l'unique magie que renferme le cinéma en tant que moyen d'expression. Peut-être même son succès ouvrira-t-il au cinéma japonais la voie qui lui apportera une juste et très grande renommée parmi toutes les écoles cinématographiques du monde.

Curtis Harrington

RIEN QU'UN AMOUR...

TERESA, film de Fred Zinneman. *Scénario* : A. Hayes et S. Stern. *Images* : William J. Miller. *Décors* : Leo Kerz. *Musique* : Louis Applebaum. *Interprétation* : Pier Angeli (Térésa), John Ericsson (Philipp Cass), Patricia Collinge (Mme Cass), Richard Bishop (M. Cass). *Production* : Arthur M. Loew-Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

Au cours du débarquement américain en Italie, un jeune soldat reçoit le baptême du feu au moment même où il découvre l'amour. Dans l'engagement où pour la première fois il se trouve face à l'ennemi, il se comporte comme un lâche. Evacué sur un hôpital militaire, la fin des hostilités l'empêche d'y méditer trop longuement sur sa désertion. Il revient au village où il a rencontré Térésa et éprouvé sa propre lâcheté devant le combat, et épouse la jeune fille quelques jours avant d'être rapatrié. Il retrouve, dans une rue pauvre de New York, le décor sordide de son enfance : un logement mesquin, un père aveuli, une mère jalouse de son enfant, sur lequel elle a reporté toute sa tendresse déçue. Lorsque Térésa arrive à New York, elle doit partager la vie de ces trois êtres, la veulerie du père et du fils, la haine de la mère. Contre la muette horreur de ces existences sans lueur, elle se débat en vain, en vain tente d'y arracher son jeune foyer. Quand elle a perdu tout espoir d'y parvenir, elle s'enfuit.

Je veux négliger pour l'instant la happy end dont on a fait suivre cette histoire. Telle que je l'ai contée, elle utilise plusieurs thèmes, dont certains déjà traités par Fred Zinneman dans *The Seventh Cross* et dans *The Men*. La campagne d'Italie, le courage et la lâcheté, le néo-réalisme italien devenu exotisme latin, dans la première partie. Puis une peinture fort sombre de la vie quotidienne de new yorkais de condition très modeste, la jalousie d'une mère, le désarroi des *G. I.* rendus à la vie civile, le chômage, la misère effleurés. Tout cela est dépeint rapidement et sans doute de façon assez sommaire, mais sans emphase



Fred Zinneman, *Teresa* : Pier Angeli et John Ericsson.

ni complaisance, avec une sobriété que l'auteur semble avoir empruntée au meilleur cinéma italien de l'immédiate après-guerre. Il suggère plus qu'il ne montre, et nous lui savons gré de cette discrétion qui permet aux thèmes entrecroisés du scénario de ne former qu'une simple toile de fond de laquelle se détache le pur visage de Térésa. En effet, si le metteur en scène a choisi pour le rôle de son anti-héros un acteur dont l'insignifiance est égale à celle du personnage, il a eu la chance que Térésa fut Pier Angeli, actrice véritablement extraordinaire, et dont la *présence* est telle que par elle, et rien que par elle, le film n'est plus qu'une histoire d'amour. Elle est cette toute jeune fille, presque une enfant encore, effrayée par la guerre qui brusquement a fait de son village calme un tragique décor de ruines, et qui d'instinct donne son amour au plus jeune, au plus timide des combattants étrangers. Et parce qu'elle l'aime, à ce pâle jeune homme nous-mêmes accordons notre confiance, qui l'accompagne lorsque dans la nuit d'été, parfumée et claire, une petite patrouille se dirige vers les lignes ennemies. Munis d'un viatique si précieux, le regard de Pier Angeli et son sourire, quelle blessure nous pourrait atteindre? Mais ce garçon désarmé est de ceux qui toujours déçoivent la confiance mise en eux, et l'amour même.

Que Térésa n'ait pas été témoin de la défaillance de Philip alors que la clarté diffuse dont la nuit enveloppait les soldats était celle même de son amour pour lui, qu'elle ignore sa lâcheté où se dénonce l'impuissance de cet amour à faire d'un lâche un héros, crée le mensonge où se poursuit le film. C'est l'Armistice lorsque Philip revient au village. La guerre déjà recule dans le passé. Nous, spectateurs, avons vu sa lâcheté, mais non Térésa. Elle peut donc s'abandonner à son amour, que nous savons condamné à la faillite. Cette ambiguïté nous vaut les meilleurs moments du film, auxquels elle donne le charme triste des bonheurs impossibles : l'arrivée de Philip sous la pluie, la première nuit dans la maison de Térésa, le mariage dans l'église détruite, l'idylle brève. Cette partie du film est tout entière éclairée par l'amour de Térésa. Ce dernier reposant sur une tromperie, s'écroule lorsque lui est révélée la lâcheté de Philip, non plus devant le combat guerrier, mais devant celui de la vie, son incapacité

à assumer les responsabilités qui en découlent. De cette histoire atroce et banale, l'étouffement d'un pur amour par la médiocrité d'existences mécaniques, je ne veux détacher que cette étonnante séquence, qui fait penser aux films amers de Curtis Harrington, du pique-nique nocturne, éclairé par des projecteurs, sur une plage immense et morte. De quelle faiblesse dérisoire est la jeune passion de Pier Angeli, opposée à l'immense force d'inertie de mille existences identiquement végétatives !

On a voulu que le film se termine bien, mais il eut fallu pour cela l'interrompre juste après le mariage de Térésa et de Philip, et cette fin heureuse eut été mensongère, puisqu'elle eut dissimulé la paille de ce faux diamant, que précisément montre la suite de l'histoire. L'imposture dévoilée, et quand un amour est détruit, on ne peut revenir en arrière. On ne recommence pas les contes cruels. La lâcheté véritable de ce film, qui en décrit plusieurs, est de donner une deuxième fois, et définitivement, à un personnage par trop indigne d'elle, la merveilleuse Pier Angeli.

MICHEL MAYOUX

A LA RECHERCHE DE L'HYPERTENDU

A STREETCAR NAMED DESIR (UN TRAMWAY NOMME DESIR), film d'ELIA KAZAN. *Scénario* : Tennessee Williams. *Adaptation* : Oscar Saul, d'après la pièce originale de Tennessee Williams. *Images* : Harry Stradling. *Décors* : George James Hopkins. *Musique* : Alex North. *Interprétation* : Vivien Leigh (Blanche), Marlon Brando (Stanley Kolawski), Kim Hunter (Stella). *Production* : Charles K. Feldman-Warner Bros, 1951.

Il est évident que ce film représente un louable effort vers la qualité, et qu'il n'a nullement été conçu et réalisé pour complaire les goûts du spectateur moyen américain dont, selon les statisticiens, l'âge mental est environ douze ans. La pièce dont il est l'à-peu près fidèle transposition était destinée au public assez exclusif et « sophisticated » de Broadway, qui, parce qu'abonné au NEW-YORKER, aime à se sentir quelque responsabilité culturelle, quelque intérêt pour les pamoisons nuancées d'intrigues dramatiques dites d'avant-garde. Nous sommes donc prévenus : le film sera intelligent, habile, subtil. Mais il sera aussi à Chaplin ce que Christian Bérard est à Picasso et Henry Sauguet à Strawinsky.

C'est un film d'auteur, plus encore qu'aucun autre, et la présence de cet auteur, M. Tennessee Williams, le coercise jusqu'à l'étouffement. Je doute si le spectateur entré par hasard, ou sur la foi de l'affiche froidement érotique à laquelle les distributeurs, conscients de l'hermétique intelligence du titre, ont demandé quelque secours, comprendra goutte au déroulement de cette étrange histoire, contée parfois, convenons-en, avec beaucoup d'art.

Tennessee Williams présente cette particularité qu'il est un peu plus intelligent, un peu plus roué, un peu plus brillant et beaucoup plus morbide qu'un habituel auteur d'Hollywood, qu'il sait exactement ce qu'il fait, où il veut en venir et comment y arriver par l'intermédiaire d'une langue parfois extrêmement belle, et toujours extrêmement sûre. (Le discours de Stanley par exemple, véritable fugue autour de l'expression « Napoléonic Code », revenant sans cesse dans l'esprit de cet ouvrier Polonais comme le leitmotiv d'une puissance — sa propre puissance — et d'un exotisme ensorcelleur, n'est pas sans rappeler les innovations linguistiques de Gertrude Stein).

Il ne s'agit à aucun moment de génie mais de très haute couture intellectuelle, où tous les artifices, toutes les guirlandes, les fanfreluches et les paillettes de cette nouvelle école « décadente » Américaine — Carson McCullers, Truman Capote — qui célèbre en termes hyper-raffinés la névrose croulante de l'aristocratie du Sud des U.S.A., seront mis en œuvre.

La précision mathématique de leur déroulement soutient de bout en bout ce récit tortueux et ambigu. Car Tennessee Williams ne cultive pas seulement, pour l'avantage des lecteurs de revues « d'art » une certaine ressemblance physique avec Marcel Proust, — le fume-cigarette désabusé, le fauteuil fin de siècle plus que seyant et l'œil moiré semble-t-il par l'ésotérique reminiscence de quelques douzaines



Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* : Kim Hunter et Marlon Brando.

d'antédiluviennes aurores et paradis artificiels —, mais aussi un art consommé de brouiller les pistes et de faire le spectateur se demander après-coup, qui est qui ?, les personnages sont-ils eux-mêmes ou quelqu'un d'autre que l'auteur se refuse à nommer, au risque de faire porter à faux et de rendre inintelligible toute l'architecture de son œuvre ? Les coupures effectuées dans le dialogue, en particulier dans la scène où l'héroïne explique les causes de sa déchéance, ne rendent pas plus facile la compréhension de l'intrigue. Sans doute le texte original ne pouvait-il espérer la bénédiction de l'office Hayes, mais sa transformation rend incontestablement obscure l'exposition des causes précises du drame.

Le réalisateur, Elia Kazan, est — cela se voit — un très grand metteur en scène de théâtre. Comme Tennessee Williams, il sait à merveille obtenir le maximum d'une situation, utiliser le crescendo et l'achever par un paroxysme auquel le public ne peut pas résister. Sa mise en scène touche à la perfection, ses angles sont méticuleusement prémédités, et son utilisation d'une musique admirable en soi, est assez extraordinaire. Il est impossible de ne pas être sensible à cette angoisse lourde et corrosive que distillent ces thèmes de jazz lorsque Blanche Du Bois périodiquement sombre dans le maëlstrom de son vice. L'attirance maladive qu'elle éprouve dès la première minute pour son beau-frère nous est magnifiquement, et à peu près uniquement, traduite par la musique seule. Mélodique d'abord, la musique devient psalmodique, jusqu'à n'être plus qu'une indécise mélopée dont le logique aboutissement est l'incantation saisissante, a-musicale, que hulule la vieille Espagnole, le soir du quasi-viol de Blanche par son beau-frère (Des fleurs pour les morts... Des fleurs pour les morts...), et par laquelle nous *savons* que vient la folie.

Par contre Elia Kazan n'a nullement réussi sa tentative de rupture de l'unité de lieu, et les efforts qu'il fait de quart d'heure en quart d'heure pour nous évader du décor central de ce taudis, et promener sous divers prétextes sa caméra, cinématographiquement, en divers lieux nous donnent l'impression désagréable de l'arbitraire, du déplacé presque, et nuisent au film plutôt qu'ils *ne le servent. Il eut* certainement mieux valu admettre une bonne fois qu'il s'agissait de pur et simple théâtre filmé.

Le fantôme de Freud se promène à travers tout cela, sous la forme de cette salle de bains où Blanche passe le meilleur de son temps à se laver, parfumer, purifier, tandis que Stanley heurte la porte et désire entrer pour de plus

vulgaires besognes. Contre les attaques du péché et de la souillure qui hurlent derrière la porte close, Blanche défend sa baignoire comme le dernier vestige d'une mythique virginité. Caractéristiquement, elle rencontrera et séduira celui par qui elle espère reconquérir sa défunte pureté en se faisant épouser, alors qu'il sort de la salle de bains. La schyzophrénie dans laquelle Blanche sombre est aussi constamment symbolisée par ces abats-jours dont elle recouvre le bulbe des lampes. Ces lampes nues de la vérité, de *sa* vérité, elle dit ne pouvoir pas plus les supporter qu'une plaisanterie sale, et lorsque son amant, dans sa fureur vengeresse les lui braque au visage en même temps qu'il lui crie son dégoût, c'est la lumière aveuglante de sa condition qu'elle essaie d'éloigner une dernière fois sans y parvenir, et qui déclenche sa folie ; ce n'est pas son amant qui découvre alors sa déchéance physique, mais elle qui découvre sa déchéance morale. C'est aussi l'arrachement brutal du dernier abat-jour par Stanley, qui vers la fin du film transforme la folie douce de Blanche en folie furieuse et lui porte le coup de grâce. Tout ceci est assez discrètement exploité par Kazan pour être vraiment considéré comme le fait de l'intelligence et de l'art.

L'interprétation est de qualité supérieure, peut-être pas tant en ce qui concerne Marlon Brando — qui est certes un très grand acteur, mais il semble permis de se demander si son extraordinaire présence et sa création ne sont pas uniquement le fait de Marlon Brando jouant Marlon Brando —, qu'en ce qui concerne Vivien Leigh dont l'intelligence et la finesse paraissent insurpassables. Cette transformation magistrale qu'elle se fait subir, cette apparence fébrile, chiffonnée, qu'elle s'impose sans une faiblesse, qu'elle augmente même par une accumulation de détails dont chacun est un chef-d'œuvre, et qu'elle couronne par le déchirement atroce de la fin, ses cris de bête à l'agonie font naître l'admiration.

Le film eut gagné à s'arrêter sur cette confidence ultime de Blanche au psychiâtre qui l'emmène (et de Tennessee Williams peut être) : « I don't know who you are..., but whoever you are : I've always depended on kindness from strangers ». Pour cette phrase seule et la façon dont Vivien Leigh la dit, *A Streetcar Named Desire* vaut la peine d'être vu.

RENAUD DE LABORDERIE

LES VACANCES DU CID

FANFAN LA TULIPE, film de CHRISTIAN-JAQUE. *Scénario :* René Wheeler et René Fallet. *Adaptation* : Christian-Jaque, René Wheeler, Henri Jeanson. *Dialogues* : Henri Jeanson. *Images* : Christian Matras. *Décors* : Robert Gys. *Musique* : Georges Van Parys et Maurice Thiriet. *Interprétation* : Gérard Philipe (Fanfan la Tulipe), Gina Lollobrigida (Adeline), Noël Roquevert (Fier-à-Bras), Olivier Hussenot (Tranche-Montagne), Marcel Herrand (Louis XV), Jean-Marc Tennberg (Lebel), Jean Paredès (Capitaine de la Houlette), Geneviève Page (La Pompadour), Sylvie Pelayo (Henriette de France), Georgette Anys (Mme Tranche-Montagne). *Production* : Films Ariane-Filmsonor-Amato, 1951. *Distribution* : Filmsonor.

En dépit des diligences, — ici métamorphosées en carrosses, — des poursuites, des chevauchées, des enlèvements et des duels, le dernier film de Christian-Jaque n'est l'équivalent d'un western ni dans l'acceptation banale et superficielle du terme, ni dans son sens noble (le grand western est épique et éthique; le rire peut y avoir sa place, mais la vertu comme la violence n'y badinent pas). Et c'est fort bien ainsi. Fanfan-la-Tulipe est sympathique, téméraire, plein d'une impétueuse jeunesse, mais constamment maintenu par la volonté des auteurs dans un climat de gaîté qui ne craint pas le burlesque, de vaillance qui ne se dérobe pas à la témérité, de gentillesse qui n'exclut pas l'humour. Son aventure est strictement personnelle : il réalise allègrement le destin mirifique que lui a prédit la bohémienne. J'apprécie fort, pour ma part, qu'il ne se batte pas pour le Droit et la Justice, mais qu'il s'épanouisse dans la liberté et dans la fantaisie, qu'il sauve la fille du roi moins par devoir que pour s'amuser, épater un peu



Christian-Jaque, *Fanfan La Tulipe*, Gerard Philipe.

l'assistance (surtout Adeline), enfin prouver à sa belle ardeur que rien ne lui est impossible.

La mise au monde cinématographique de cette légende populaire française apparue au plus spirituel des siècles suscitait un certain nombre de *difficultés*. Trop souvent, lorsqu'on exhume de la friperie les défroques antiques, les perruques et les robes à paniers, c'est pour d'indigestes et prétentieuses productions « historiques », où rien ni personne n'y gagnent, même pas le pittoresque. Ce monde où les sous-officiers s'appellent La Franchise et Fier-à-Bras, les soldats Tranche-*Montagne* et *Fanfan*, où les altesses royales sont romanesques et férues d'intrigues, où l'on organise les batailles comme des jeux distingués et courtois à l'usage des maréchaux, devait trouver sa formule hors des recettes toutes faites, c'est-à-dire en faisant la synthèse d'éléments provenant de genres très différents : le problème était donc *affaire de dosages*. Les auteurs ont opté pour une légèreté sans vulgarité, une ironie sans hargne, le tout emporté par le flot irrésistible du mouvement. La cape et l'épée y servent à tendre l'intérêt dramatique, mais aussi à promouvoir le rire, car la cape y couvre de facétieux conspirateurs et l'épée s'identifie parfois au bâton de *Guignol*.

Du point de vue du spectateur, ce style semble être avant tout celui de la facilité, d'une facilité qui, par l'aisance parfaite de son jeu, se justifierait elle-même. Mais la nuance nettement péjorative attachée à ce terme m'incite à *lui substituer* celui de fluidité, car il n'a pas dû être toujours très facile de maintenir en bonne intelligence sur le même écran Alexandre Dumas, les Marx, Jeanson et le lointain fantôme, naïf et poétique, des romans de Chevalerie. Le film évite ainsi une certaine forme de sérieux qui s'avère extrêmement pesant dès qu'il n'est pas justifié, et dont l'intrusion eût ici tout gâché. C'est là sa différence essentielle avec le western : « à l'origine et dans sa grande période, comme l'a dit ici même Jean-Louis Rieupeyrout, ce dernier fut l'expression d'une *mythologie typiquement* américaine dont les héros et les dieux composent mille figures épiques ». Les pionniers dont il reconstitue les exploits étaient pour les Américains leurs premiers héros. Il fallait les chanter. Au temps du Bien-Aimé, nous avions déjà eu Roland, les Croisés et Jeanne d'Arc. Le sort de la Henriade montra que les Français *n'avaient plus* la tête épique s'ils l'avaient jamais eue dans un passé reculé; de toute manière, les temps légendaires étaient révolus, ce que les cinéastes du XXe siècle ont

fort bien compris en épargnant intelligemment à leur film le ridicule d'un propos trop prétentieux.

Il n'est guère besoin de revenir sur les vertus toniques et rafraîchissantes du cinéma de mouvement et d'action. Une chevauchée, une bagarre ont des dispositions naturelles pour le cinéma, le réalisateur travaille donc avec sécurité. Cependant, il n'atteint à la célébration lyrique du mouvement, à la pureté plastique des images que grâce à un goût rigoureux et à un sens de la composition et du cadrage dont les meilleures séquences témoignent ici. D'autre part, l'évocation de la bataille, au temps de la « guerre en dentelles », s'inspire d'une imagerie stylisée qui rappelle ces gravures désuètes à qui la naïveté dépouillée du dessin jointe à la vivacité de la couleur donnent un charme si poétique.

Au contraire du britannique fondé presque exclusivement sur les *situations* dans lesquelles se dérèglent individus et société, l'humour français base ses principaux effets sur le contrepoint verbal, ce qui est passablement périlleux et nous vaut un nombre incalculable d'œuvres miteuses. Dans *Fanfan La Tulipe,* outre le dialogue, un commentaire « off » ironise d'un bout à l'autre sur le mode moraliste-pince-sans-rire. Ainsi, comme à son habitude, Monsieur Jeanson « fait l'intéressant » (la justesse expressive de cette locution, en rachète la familiarité). Tels sont pourtant les hasards de l'inspiration, — ou les salutaires réflexions de l'autocritique, — qu'après le texte si décevant de *Barbe-Bleue,* il se livre ici à une plaisante et piquante démystification de quelques mythes tels que la guerre (la « guerre des autres »), la compétence et la haute responsabilité des états-majors, et la discipline en tant que force principale des armées. Cela ne peut évidemment échapper toujours à une certaine facilité. C'est un reproche permanent qu'on peut faire à ce genre d'esprit qui se soucie moins de la qualité qu'il ne cède à l'abondance et ne recourt à la trouvaille. Le seul problème était de le contenir dans les limites d'un piquant badinage pour éviter coûte que coûte une crue subite et dévastatrice, susceptible de noyer l'écran sous le ridicule.

L'interprétation groupe autour de Gérard Philipe une troupe si pleine d'ardeur que le tournage se solda par des foulures, des luxations, et même des fractures. Si Marcel Herrand campe un Louis XV un peu grinçant, Roquevert est l'Adjudant-fait-homme avec toutes les caractéristiques traditionnelles aggravées d'une cupidité sans scrupules et d'une bassesse décidée, arrogante, qui, si j'ose dire, porte le front haut et la moustache en croc. Quant à Gérard Philipe qui n'a pas voulu se laisser doubler dans les scènes violentes, il se déchaîne, et le secret de son naturel, c'est qu'il s'amuse vraiment. S'il arrive que ses passes d'armes souffrent de quelque confusion, c'est son art du sabre qu'on peut mettre en cause, jamais son entrain. On ne peut réinventer à ce point la spontanéité de l'enfance: cet interprète de Camus, de Dostoievski et de Kleist, ce familier des dissolvantes vapeurs romantiques, des désespoirs glacés et des vertigineux absurdes, a conservé par devers lui la malice de l'enfance et l'enthousiasme de l'adolescence... les aventures de Fanfan-la-Tulipe ou les vacances du Cid.

JEAN-JOSÉ RICHER

LE SOUPÇON

THE LADY VANISHES (UNE FEMME DISPARAIT), film d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario* : Frank Launder et Sidney Gilliatt, d'après « Whith Wages Spines », roman d'Ethel White. *Images* : Jack Cox. *Décors* : Vetchinsky. *Musique* : Louis Levy. *Interprétation* : Margaret Lockwood (la jeune fille), Michael Redgrave (le jeune homme), Dame May Whitty (Mrs. Froy). *Production* : Gainsbourough Pictures, 1938. *Distribution* : Victory Films.

De ce film anglais, tourné en 1938, les contempteurs de l'actuel Hitchcock ne manqueront pas, je suppose, de faire l'une des pièces maîtresses de leur dossier. Si les trouvailles de mise en scène y sont plus discrètes, la précision de la facture n'a rien à envier aux célèbres *Trente-neuf Marches* et le jeu d'une Margaret Lockwood ou d'un Michaël Redgrave sert avec plus



Alfred Hitchcock, *The Lady Vanishes.*

de souplesse que celui de Robert Donat et de Madeleine Caroll les intentions du réalisateur. Ceux qui ont pu voir *The Lodger* ou *Blackmail,* de quelques années antérieures savent, d'ailleurs que le style de Hitchcock est de ceux qui se démodent le moins, chose remarquable de la part d'un spécialiste de l'effet — *mais qui toutefois* accorde plus à la puissance brute de la chose qu'il montre qu'aux artifices par lesquels il nous inciterait à déceler l'idée, le sentiment, le symbole qu'il y aurait d'abord enrobés : l'image d'un train fonçant sur la caméra suggère mieux l'idée de vitesse que le meilleur des *montages rapides.* Voici donc un film *parfait* où les trouvailles de l'exécution ne sont que pour mieux mettre en relief le mordant d'un des plus spirituels dialogues qu'aient écrit Frank Launder et Sidney Gilliatt, auteurs comme on sait de *L'Etrange Aventurière* et de *The Rake's Progress.* Reconnaissons que tous les reproches qu'on a pu faire par la suite à Hitchcock de verser dans le mélodrame, de rechercher la forme aux dépens de l'expression, bref de se satisfaire de sujets indignes de son talent ne peuvent être adressés à ce brillant spécimen du plus pur humour britannique...

Ceci dit, et sans vouloir bouder le plaisir fort vif que j'ai éprouvé au spectacle de ce film, je croirais bien mal mériter de son auteur si je n'ajoutais aussitôt que celui que m'ont procuré *La Corde* ou *L'Inconnu du Nord-Express,* était d'espèce tout autre, j'entends supérieure. Tirant à mon tour profit des caprices de la distribution, je saisis l'occasion de comparer à leur avantage les dernières œuvres de Hitchcock avec un film qui, je n'en doute pas, réunira tous les suffrages de la critique. Et puisque au-dessus de l'intelligence et du talent, dont ce dernier est plein, il n'y a place que pour le génie, c'est du *génie* cinématographique de Hitchcock que je voudrais, à présent, toucher un mot.

L'idée, donc, que cette comparaison m'inspire est que le thème que développe ici Hitchcock — je veux dire les éléments du scénario que l'art de la mise en scène teinte d'une couleur authentiquement hitchcockienne — est l'un de ceux qu'illustrera avec le plus de constance son œuvre postérieure et que, par référence à l'un de ses films, on pourrait appeler le thème du *soupçon.* Une jeune Anglaise, en voyage, constate la disparition de sa voisine de train. Elle enquête, les témoins se dérobent, la persuadent que ladite dame n'a jamais existé que dans son imagination. Je ne connais que Hitchcock pour savoir imprimer au masque de ses personnages le reflet d'une si riche angoisse qu'embrassant

à la fois présent, futur et passé, elle noie l'évidence la plus claire et la plus palpable sous l'ombre du soupçon qui l'a fait naître. Angoisse, sans doute, d'essence plus psychologique que cosmique, puisqu'elle affecte moins la structure des choses que l'exercice même de la pensée, et nos férus de littérature moderne refuseraient d'accorder à notre cinéaste ce sens métaphysique du dépaysement et de l'absurde qu'ils louent, par exemple, en Kafka. Mais je crois que le cinéma est un art trop sainement réaliste pour nous suggérer, par ses seuls moyens, d'autre vision du monde que celle de notre plus banale perception ; je veux dire que, s'il nous invite à mettre en question la certitude sensible, c'est par le truchement non de symbole, auquel il répugne, mais d'une pensée que l'intensité de l'émotion, le désir ou la folie ont *réellement* projeté hors de ce champ de l'expérience commune où l'image, sans cesse, nous presse de nous référer. On reproche aux personnages de Hitchcock d'être plus des fous, au sens clinique du terme, que les messagers de notre inquiétude métaphysique ou morale. Qu'importe, si le metteur en scène, assez sûr de son art pour retrouver dans l'obsession de Gregory Peck, ou le sadisme de Robert Walker, l'armature, la logique même de toute pensée, nous inocule un malaise qui, pour nous prendre aux entrailles, n'en n'est pas moins *profond* ! Rien de plus mal défini, bien sûr, que cette notion de profondeur à laquelle les critiques de superficialité faites à Hitchcock, m'obligent à me référer. Libre à chacun de la définir à sa guise ; pour moi, j'ai toujours pensé qu'un art comme le cinéma, rivé par définition au sensible, dût placer sa plus haute ambition dans la confrontation, non seulement de la conscience avec son objet, mais d'une conscience donnée avec une autre, ou, si l'on veut dans l'emprise que toute pensée exerce — par sa forme plus que par ses effets — sur la pensée d'autrui. Qui peut nier que de *Rébecca* à *Strangers On A Train*, Hitchcock ne se soit avec une science de plus en plus poussée, appliqué à ce difficile dessein, qu'il ne soit pas un seul regard des acteurs qu'il dirige qui ne porte la trace du trouble qui habite *aussi* les autres ? On a parfois remarqué ce qu'il y avait de dostoïewskien dans certaines situations de ses films. Mais le roman des « Frères Karamazov » n'est-il pas bâti sur une donnée qui serait digne tout au plus du feuilleton si l'auteur, par les développements qu'il lui donne n'en eût fait précisément la situation la plus riche de toute la littérature romanesque ? La fascination qu'exerce sur le champion de tennis l'étrange inconnu du Nord-Express n'est-elle pas — les situations étant égales en invraisemblance — d'une espèce toute semblable à l'emprise de l'abjection de Smerdiakov sur les facultés d'Ivan, à demi-fou ? Les canons de la profondeur littéraire et cinématographique seraient-ils si différents que l'on dût blâmer chez l'un ce qui, chez l'autre fait crier au génie ?

Non, Hitchcock n'est pas seulement un très habile technicien — et au nom de quoi ériger la maladresse en vertu ? — mais un des plus originaux et profonds auteurs de toute l'histoire du cinéma. D'autres ont choisi d'autres voies, celles des demi-teintes et de la vraisemblance. Mais si le goût de l'extraordinaire n'est pas la garantie du génie, faut-il en conclure qu'il soit avec lui incompatible ? J'irai plus loin : c'est l'invraisemblance même de la donnée qui donne aux détails de la facture cet accent de vérité qui, en Hitchcock, à tout moment me délecte. Je sais qu'il est des cinéastes qui se proclament plus tapageusement attentifs aux petites choses, au réalisme de temps et de lieu, et pourtant, pour ne prendre qu'un exemple, qui d'entre eux se flatterait d'avoir rendu avec plus d'exactitude le sentiment de l'heure que dans cet admirable passage de *La Corde* où, dans le brouhaha de la conversation qui languit la lumière bleutée du jour finissant, s'estompe sous le faisceau jaune de la lampe tout d'un coup allumée ? Mais pourquoi, dira-t-on, ce cadavre dans un coffre, qu'a-t-il affaire avec la beauté trouble de ce crépuscule ? Qu'importe plutôt, dirai-je, tous les crépuscules de toutes les aurores du monde puisque trois cent soixante-cinq fois par an libre nous est d'en savourer la beauté ? Pourquoi peindre des choses que nous voyons tous les jours si ce n'est pour les confronter avec l'aventure à laquelle, sans leur présence, nous aurions plus de peine à nous mêler ? L'art de Hitchcock est, nous jetant d'emblée dans l'invraisemblable, de nous retenir ensuite par une attention si précise au « fait vrai » que le moindre événement se teinte d'une seconde et plus exacte vérité. Et j'aurais pu citer cet autre crépuscule de *Strangers On A Train* où Robert Walker, traqué, attend

nerveusement son tour de barque. Assigner le moment où la fuite du temps nous est le plus sensible au paroxysme de l'impatience de son héros, n'est-ce pas là un trait de grand cinéaste ? Cela ne vaut-il pas tous les travellings, flashs, ellipses ou autres effets dont on loue si généreusement le « maître du suspense » ?

M'étant mis dans la difficile posture de dire un peu de mal d'un film que j'aime, parce que je pense trop de bien de son auteur, j'ose espérer qu'on me pardonnera les réflexions étrangères à mon sujet.

MAURICE SCHÉRER

POUR FILMER MELVILLE

KON TIKI (L'EXPEDITION DU KON TIKI), film de THOR HEYERDAHL. *Commentaire* : Thor Heyerdahl. *Présentation* : Paul-Emile Victor. *Musique* : Sune Waldimir. *Production* : Olle Nordemar, 1951. *Distribution* : R. K. O.

Il est peu vraisemblable qu'on essaie jamais de traduire en film les rêveries de ce coureur d'océan, mort voilà un siècle, qui s'appelait Melville et qui découvrit sur les eaux du Pacifique des animaux fantastiques et des mirages surhumains. Du moins pense-t-on qu'il faudrait pour y parvenir toute la machinerie d'usine à rêve que possède Hollywood jointe à l'alchimie poétique d'un Méliès. C'est un amateur muni d'une caméra de 16 m/m qui a réalisé le film dont aurait rêvé Melville, avec une naïveté qui s'apparente plus à celle de Lumière tournant *L'Arrivée du train* qu'à celle du prestidigitateur du *Voyage dans la Lune*. Le réalisme cinématographique nous réserve parfois de tels paradoxes. Les cinéastes amateurs vont crier victoire et proclamer que les promeneurs du Dimanche, pourvu qu'on leur fabrique assez de cameras, tourneront l'Illiade du cinéma. Encore faudrait-il qu'on leur fabrique aussi la Guerre de Troie. Le premier mérite des braves Scandinaves qui tournèrent le film de l'expédition du *Kon Titi*, c'est de s'être donné la peine de vivre une Odyssée. L'extraordinaire valeur de témoignage du cinéma (quand il est ou paraît matière brute) a fait le reste.

Les images les plus fascinantes du film du *Kon Tiki* donnent en effet l'illusion du document brut. Nous ne saurons jamais la part d'artifice qu'y ont introduits les travaux de laboratoires et la Truca. Mais il reste que voilà des images souvent floues, discontinues, qui semblent mises bout à bout plutôt que montées et auxquelles on ne peut s'empêcher de croire, qu'on ne peut manquer de dévorer du regard comme un enfant son premier livre d'images. Si c'était là le résultat d'un artifice, il faudrait féliciter cet artifice-là. Pourquoi les artificiers du cinéma en combinant l'art de la photo, celui de la mise en scène, celui du découpage et du montage, ne parviennent-ils jamais, dans le domaine de l'aventure imaginaire, qu'à construire des fusées mouillées ? Les cinéastes amateurs ne seront pas seuls ravis de l'inexpérience supposée de l'auteur du film. Isidore Isou se félicitera sans doute en retrouvant sur l'écran les atouts maîtres de sa méthode : ces images muettes accompagnées d'un vague commentaire, cette copie neuve qui semble hors d'âge comme un film retrouvé dans un grenier, passeront sans doute dans le monde lettriste pour des justifications inespérées de la théorie du film discrépant sur pellicule lacérée.

Pour renouveler le miracle du film du *Kon Tiki*, il serait, bien sûr, aussi puéril de composer des images floues et de renoncer aux rigueurs du montage que de faire appel à des amateurs sous prétexte que notre cinéaste d'aventure n'était pas professionnel. Il faut être fou sans doute pour prétendre, contre l'avis de tous les spécialistes, qu'on peut traverser le Pacifique sur un radeau et pour assurer que des populations entières l'ont déjà fait sans qu'on le sache. Il faut être plus fou encore pour faire venir des amis de Scandinavie, aller couper soi-même des troncs de balsa dans la jungle d'Amérique, les lier avec des cordes et s'embarquer à cinq ou six pour aller du Pérou à Tahiti. Mais, le jour où l'on arrive à Tahiti, on cesse du coup d'avoir l'air de fous. Et l'on peut se permettre de parler d'une baleine-cachalot plus grosse que toutes les baleines et raconter que, pendant la nuit, les poissons

volants venaient se poser dans la poêle pour la friture du matin. Mais si l'on montre un film où l'on voit la baleine et les poissons volants, il vaut mieux, pour qu'on y croie, un film qui n'ait pas l'air d'être tourné en studio. C'est le défaut — par excès de qualité — de l'excellent documentaire réalisé par Marcel Ichac pendant l'expédition — tout aussi étonnante — de l'Annapurna: quand il montre des images étincelantes de ces pentes jamais vues par un œil humain, la photo est si parfaite qu'on se croirait au Mont-Blanc; l'image semble prise par un cinéaste en anorak fantaisie, frais débarqué du téléférique. Les scènes les plus bouleversantes du film d'Ichac sont les flashes de deux ombres luttant dans un brouillard de neige, le passage des porteurs qui ramènent les blessés sous la pluie et ces images qu'on ne verra jamais : celles qu'Hertzog a tournées au sommet, qu'il a perdues, au cours de son accident et qui ne représentaient sans doute rien de reconnaissable à cause de la neige qui tombait.

Les gens du *Kon Tiki*, en présentant leur film, peuvent dire : « J'y étais ». C'est sans doute pourquoi nous croyons à leurs images. Mais cela ne suffirait pas pour nous les faire aimer. Ces Norvégiens n'étaient pas marins; ils n'étaient pas non plus navigateurs amateurs : ils ont su, tout simplement, naviguer à leur manière. Ils n'étaient pas cinéastes mais ils ont su faire un film à leur manière, qui était la bonne. Ce n'est pas celle des amateurs et leur réussite n'est pas due au hasard. Le film du *Kon Tiki* n'est pas présenté sans art : la banalité des images « professionnelles » du début et de la fin souligne l'authenticité de celles de la traversée; la caméra n'est pas toujours là au bon moment, mais, au lieu de tenter de nous le cacher, on nous le dit, ce qui fait rêver; quand la baleine passe sous le radeau, on n'aurait pas le temps de la voir : l'image s'arrête comme s'arrête la mémoire sur un souvenir étonnant; et le commentaire souligne que, pendant les tempêtes, l'équipage avait autre chose à faire que de tourner, si bien que le spectateur est bouleversé par ces tempêtes si belles qu'on ne peut les voir (comme par les images qui manquent dans le film d'Ichac ou par le flou et l'inachevé des « descriptions » de Melville). Pour retrouver encore Melville, il manquait à ces cinq hommes sur un bateau l'évocation d'une présence ou d'un rêve féminin : un perroquet femelle, sujet au mal de mer et plein de fantaisie, suffit à en tenir lieu. Comme Yillah dans MARDI, cette femelle symbolique disparaît un jour dans l'inconnu. Antithèses, ellipses, prétéritions, évocations et allégories — figures de style bien savantes pour une œuvre naïve...

Les académistes ne découvrent jamais chez les peintres « naïfs » le secret de l'authentique. La réussite du film du Kon Tiki ne se réduit pas à une recette — fut-ce le refus de la technique — mais elle rappelle que le rêve et la poésie ne s'enferment pas *dans* les images mais jaillissent *entre* les images.

JEAN-LOUIS TALLENAY

UN ENCHANTEMENT PERDU

LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES DE JULES VERNE, film de JEAN AUREL. *Scénario* : Jean Aurel. *Images* : Arcady. *Musique* : Katchachourian et Prokofieff. *Commentaire* : A. Gheerbrand. *Production* : Les Films du Minotaure, 1952.

Qui de nous n'a tout à la fois découvert l'immensité du monde, et l'ivresse de la lecture, dans les volumes rouges et dorés de la collection Hetzel ? Autour d'un enfant de dix ans la maison de tous les jours et son jardin trop connu s'évanouissaient, lorsque non plus le tapis volant des *Mille et Une Nuits*, mais le vaisseau aérien de Robur, le Nautilus, ou le ballon des *Cinq Semaines* (éternité à notre mesure) nous emportaient au-dessus de la sylve équatoriale, ou vers les glaces inviolées du Pôle...

Je tiens le petit film que vient de réaliser Jean Aurel pour un parfait instrument de cette autre magie — la seule, maintenant, à notre portée — qu'est la remontée à l'envers de nos souvenirs. Uniquement composé d'images des illustrations de ces mêmes livres de la collection Hetzel des

« Voyages Extraordinaires », il réussit du premier coup et sans y faillir un seul instant de sa durée à nous replonger dans le monde miraculeux de l'enfance, à nous en restituer la vertigineuse poésie oubliée.

Point n'a été besoin pour ce faire de se reporter aux gravures prestigieuses d'un Gustave Doré. Les simples dessins quasi anonymes des premières éditions, une bande sonore fort bien venue, un commentaire fidèle au texte jusque dans son involontaire humour, mais dont l'ironie légère s'efface chaque fois que naît la poésie, sont les éléments de cette étonnante opération où l'univers de Jules Verne se voit conféré la quatrième dimension du souvenir.

La caméra magique d'Aurel, habile à suivre le mouvement — soutenu par un texte qui toujours va de l'avant — d'illustrations jamais immobiles, plutôt qu'à leur en donner inutilement un nouveau, nous entraîne dans la nacelle de l'audacieux Ferguson des *Cinq Semaines en Ballon*, puis, avec le Capitaine Hatteras, à la conquête du Pôle... Aux confins de l'Inconnu, on rencontre la muraille de glace, la grande banquise. Ses parois éblouissantes montent vertigineusement jusqu'au ciel. Hatteras et ses compagnons avancent sur l'étendue désolée, courbés par le souffle inhumain des tempêtes. Au bout du voyage, c'est le Pôle, pic immense et solitaire, et tout autour, la Mer libre, cette étrange obsession du solitaire d'Amiens.

Voici maintenant Nemo et son *Nautilus*, et des paysages sous-marins semblables à ceux des films de J.Y. Cousteau. Nous les quittons pour le ciel, où vogue l'*Albatros* du fier Robur, et enfin pour l'espace interplanétaire que coupe *De la Terre à la Lune* la trajectoire précise de l'obus-fusée.

Est-ce la lune de Méliès, ce croissant effilé sur lequel se balance une dame vêtue de voiles pailletés ? Au vrai, seul le style d'une même époque rapproche parfois les dessins filmés par Jean Aurel des images de Méliès. Mais le Pôle truqué de ce dernier n'est pas celui du Capitaine Hatteras, et le sérieux Jules Verne se serait fort offusqué, sans doute, des Sélénites burlesques du *Voyage dans la Lune*. Les ressorts minutieux de sa précise et poétique fantasmagorie romanesque, ancrée au fond de notre enfance, sont plus fragiles que la machinerie du théâtre Robert Houdin.

Sachons gré à Jean Aurel d'en avoir retrouvé le mécanisme, faisant ainsi renaître un bref instant un enchantement perdu.

MICHEL MAYOUX

NOTES SUR DEUX FILMS :

THE BRAVE BULLS (CORRIDA DE LA PEUR), film de ROBERT ROSSEN. *Scénario, adaptation, dialogues* : John Bright, d'après une nouvelle de Tom Lea. *Images* : Floyd Crosby et James Wong Howe. *Décors* : Frank Tuttle. *Interprétation* : Mel Ferrer (Luis Bello), Miroslava (Linda de Calderon), Anthony Quinn (Raul Fuentes). *Production* : Robert Rossen-Columbia, 1951.

On attendait beaucoup de *The Brave Bulls*. L'étonnant *All the King's Men*, injustement accueilli en France avec indifférence, autorisait tous les espoirs; Robert Rossen, après avoir été un des meilleurs scénaristes américains et débuté brillamment avec *Body and Soul*, paraissait soudain de la taille d'un Huston, de la verve d'un Welles. Son dernier film est hélas ! une amère déception. Il contient pourtant nombre d'admirables images, de séquences originales et son scénario lui-même (un célèbre matador en proie soudain à la peur) n'était pas un obstacle à condition d'être traité avec beaucoup de pudeur. Mais l'ensemble du film est invertébré, sans rigueur de composition et tombe sans cesse dans le mauvais goût. A l'actif de Rossen d'avoir montré la vie réelle d'un matador à Mexico en 1952, plus proche de celle d'un champion de boxe ou de base-ball que de l'image romantique que l'on s'en forme, d'avoir insisté sur le côté voiture américaine, grande arène moderne en ciment armé... etc... Mais pourquoi, diable, cette pâle « romance » avec une blonde insignifiante et jouant de surcroît fort mal, pourquoi tourner au « mélo » : rapports

avec le frère, avec l'impresario, l'accident d'auto, la dernière corrida pathétique... etc. Tout cela est dommage, car, autant que l'on puisse s'en rendre compte, les thèmes principaux du film étaient intéressants : le thème du taureau élevé avec soin pour un seul et fatal combat et qui ne devient un « brave taureau » qu'après sa mort s'il a bien combattu; le thème connu mais toujours vrai de la foule stupide avide de sang; le thème que résume le héros en s'adressant au taureau qu'il affronte : « Ils ne savent pas ce que c'est, eux (la foule) qui sont là en train de hurler, d'être ainsi l'un en face de l'autre, seuls, toi et moi le savons ». Oui, dommage encore cet échec, car Mel Ferrer qui joue le matador est excellent et son visage osseux, crispé, très latin, assez insolite dans un film américain. Nous continuerons cependant de faire confiance à Rossen.

J. D.-V.

NEZ DE CUIR, GENTIL'HOMME D'AMOUR, film de YVES ALLÉGRET. *Scénario, dialogues* : Jacques Sigurd, d'après le roman de La Varende. *Images* : Roger Hubert. *Décors* : Georges Wakhewitch. *Musique* : Georges Auric. *Interprétation* : Jean Marais (Roger de Tainchebraye), Françoise Christophe (Judith de Rieuses), Jean Debucourt (Marquis de Brives), Yvonne de Bray (Marie Bonne), Massimo Girotti (Docteur Marchal), Marcel André (Josias), Valentine Tessier (Madame de Tainchebraye), Mariella Loti (Hélène), Denis d'Inès (Baron de Forval), Yolande Laffon (une vieille dame), Bernard Noël (Guy du Merle). *Production* : Paul-Edmond Decharme-Alcina-Pathé Cinès, 1951. *Distribution* : Pathé.

Nez de Cuir pose un problème identique à celui de *Casque d'or* : on pense à première vue que ce sont des films faits sur commande, qu'Yves Allégret d'une part, Jacques Becker de l'autre ont cherché à tirer le meilleur parti possible de sujets qui leur étaient imposés. Mais non, Becker est l'auteur du scénario de *Casque d'or* et Allégret a bataillé pour réaliser *Nez de Cuir* (il ne recula même pas, on s'en souvient sans doute, devant une controverse avec Autant-Lara qui voulait également porter à l'écran l'histoire du Don Juan masqué). Alors on ne comprend plus. Yves Allégret (de concert avec son scénariste attitré Jacques Sigurd) après s'être cherché dans *Dédée d'Anvers* et *Une si jolie petite plage*, trouva le plus harmonieux, le plus pur de son inspiration avec le remarquable *Manèges; Les Miracles n'ont lieu qu'une fois* témoignait de quelques concessions, comportait quelques passages à vide mais la poignante beauté du sujet, complétée par l'émouvante interprétation d'Alida Valli, emportait le tout dans un grand mouvement ample et généreux et le film, en fin de compte, s'inscrivait dans la ligne du très intéressant témoignage cinématographique d'Allégret sur les laideurs et les grandeurs de son temps. On se demande ce qui a bien pu le tenter dans *Nez de Cuir*. L'œuvre très surestimée de La Varende, écrivain assez moyen et vieux conservateur défenseur de valeurs périmées, me semble aux antipodes de la pensée et des préoccupations d'Allégret. On ne me fera pas croire qu'il a été séduit par le côté « cape et épée ». En ce cas mieux vaut faire *Fanfan*.

Le résultat c'est beaucoup de travail et de talent dépensé en vain, le résultat c'est une œuvre glacée, d'une grande perfection formelle, émaillée d'images magistrales, de grands effets de style qui tournent court; rien ne pouvait donner la vie aux personnages de La Varende, ils sont eux-mêmes, des effets de style, jamais des « caractères »; par ailleurs ils sont « donnés comme tels » au début et n'évoluent pas. Le film est à leur image — comme l'interprétation de Jean Marais, Françoise Christophe et Mariella Loti — : une luxueuse présentation de quelques silhouettes sans consistance. Le gentilhomme d'amour chevauche en vain dans la campagne drapé dans sa grande cape, il n'est même pas vraiment « romantique » et l'écran n'a retenu de lui qu'une brève apparition sans mystère. Yves Allégret n'a que faire de nos conseils, nous nous garderons donc de lui suggérer de retourner à d'autres manèges. *Nez de Cuir* n'est jamais qu'un coup pour rien, un exercice de style trop gratuit; il confirme d'ailleurs paradoxalement le talent d'Allégret dont nous savons bien, que tôt ou tard, il nous comblera d'aise à nouveau.

J. D.-V.

DÉFENSE DE JOUER AVEC LES ALLUMETTES

THE DAY THE EARTH STOOD STILL (LE JOUR OU LA TERRE S'ARRETA), film de ROBERT WISE. *Scénario* : Edmund H. North, d'après une histoire de Herry Bates. *Images* : Leo Tover. *Décors* : Thomas Little et Claude Carpenter. *Musique* : Bernard Herrmann. *Interprétation* : Michael Rennie (Klaatu), Patricia Neal (Helen Benson), Hugh Marlowe (Tom Stevens), Sam Jaffe (Dr. Barnhardt). *Production* : 20th Century Fox, 1951.

La « science-fiction », genre littéraire, est tournée vers l'avenir comme le roman historique, vers le passé. « Roman historique », cela veut dire aussi bien l'Abbesse de Castro que les Sardaillan, les mémoires d'Hadrien ou Caroline Chérie. Ainsi, les esprits un peu secs qui ont condamné la science-fiction sur le vu des « d'Artagnan dans les Galaxies » ont-ils été un peu vite. Depuis l'article de Raymond Queneau dans CRITIQUE et celui de Boris Vian et Stéphen Spriel dans LES TEMPS MODERNES, l'honnête homme n'ignore plus la « science fiction », harmonieuse synthèse du roman fantastique à la Poë, du roman satirique à la Swift, ou du roman d'anticipation à la Jules Verne. Le meilleur y coudoie agréablement le pire ; le meilleur, toutefois, est un extravagant stimulant de l'imagination épique, et on peut dire dès maintenant que Ray Bradbury, Murray Linster, ou A.E. Van Vogt sont des écrivains de *première grandeur*.

L'apport essentiel de la « science-fiction » au-delà du libre champ donné au délire poétique, est dans une modification radicale des rapports homme-monde en littérature. L'homme cesse d'être le nombril du monde, *il n'accroît* pas les limites de son pouvoir comme dans Jules Verne, ou dans Wells ; brusquement, le relativisme fait irruption dans la littérature quotidienne, la terre n'est plus qu'un caillou dans le ciel, et l'homme, éventuellement, une épaisse brute au prix des civilisations galactiques. Pour être juste les maréchaux, les policiers et les Bao-Daïs nous avaient déjà renseigné, sans entrer pour autant dans la littérature populaire. Bref, la « science-fiction », résolument relativiste et pessimiste, dans ce qu'elle a de meilleur, a conquis un important marché littéraire aux U.S.A. et en U.R.S.S. ; en France on la connaît un peu. Le cinéma devait donc s'en occuper.

Inutile de dire que les cerveaux de la production se sont surtout intéressés aux quatre mousquetaires des sept planètes. Ainsi avons-nous vu un stupide, épais, *primaire* et *réaliste Destination Moon* —, et un stupide, épais, primaire et terrifique *The « Thing » from Another World*. En accuser la « science-fiction » reviendrait à accabler Henri Beyle des niaiseries de Christian-Jaque. A structure économico-sociale *infantile* du cinéma, films infantiles, cela va de soi. *The Day the Earth Stood Still*, film de Robert Wise, n'a rien de commun avec ces fariboles.

On se souvient de la violence interne, de la rage contenue, de l'impassibilité frémissante de *The Set Up*. Le nouveau film de Wise ne marque aucun recul, ne présente aucune concession. Depuis *Verdoux*, je n'ai vu aucun film américain si improbablement tourné en Amérique. Ce film est un long et secret cri d'angoisse, l'expression d'un affreux vertige. Il est exactement bouleversant.

Un « homme de l'espace » venu d'un autre monde, plus civilisé, plus adulte que cette terre divisée, ravagée, et puérilement meurtrière, vient donner aux hommes un avertissement solennel : « ne jouez pas avec les allumettes de la bombe atomique ; vous êtes puérilement méchants, et votre puissance dépasse votre sagesse ; devenez adultes, ou ne jouez pas avec ça ». Cet homme de l'espace se glisse dans la société américaine, au milieu des pensions de famille, des hot-news, du F.B.T., de la chasse aux sorcières, du Shape, et des cops. La violence *satirique* est *brusquement* renforcée d'un total relativisme moral. « Vu de Sirius » était une expression dont jusqu'aujourd'hui les réactionnaires se servaient pour laisser les flics matraquer les grévistes. Robert Wise et Harry Bades s'en servent pour ridiculiser la civilisation occidentale de droit divin. Ma soupçonneuse horreur des messages, de plus, n'a pas résisté aux prestiges du récit et de la forme cinématographique.

Comme *The Set Up*, *The Day the Earth Stood Still* est une dramaturgie de la méchanceté et de l'agressivité. Finies les discussions sur le montage

court ou la profondeur de champ. Robert Wise montre qu'il n'y a pas deux écoles, mais une seule, celle de l'efficacité. Chez lui aucun préjugé d'opérateur ou de monteur : un bon coup de poing, au bon moment, peut être asséné par un plan court, ou par un plan long et complexe. Il suffit que le procédé formel employé soit *en situation*. Truisme, peut-on dire. Dans l'absolu d'une république cinématographique des fins-en-soi, peut-être. Le film de Wise, et ce n'est pas là son moindre mérite, vient nous murmurer opportunément à l'oreille qu'il n'y a pas d'absolu. « Vous savez, dit l'envoyé spécial du président des U.S.A. à l'homme de l'espace, il y a sur Terre des forces du bien et des forces du mal ; nous, nous sommes les forces du bien » — « je n'accepte pas vos gamineries, dit l'homme de l'espace ». Tout de même, nous voici loin des physiciens bucoliques cherchant sur la Lune l' « american way of life», un doigt sur la gâchette de leurs armes secrètes.

Naturellement ceci n'est qu'un film. L'audace et l'insolence de Robert Wise sont déjà grandes, de passer négligemment par-dessus l'appareil tabou de son propre Etat. Son film dénonce assez l'aliénation profonde subie par l'homme dans notre ridicule civilisation, et tourne assez en dérision les valeurs prétendues de notre ordre moral et policier, pour que notre sympathie lui soit acquise, même si les gens qu'il fait venir d'Arcturus ou d'ailleurs ressemblent encore à un garçon étonnamment beau. La carotte pensante et sanguinaire de *« The Thing »* permettait, au militaire, de triompher bruyamment. Quand l'homme de l'espace quitte la terre, personne n'a envie de plaisanter, personne ne se sent vainqueur, personne ne se sent dans son bon droit. Le film se termine sur une poignante incertitude, sur une terrible modestie de l'homme ; chose étrange, cette modestie n'atteint pas un homme en soi, mauvais de nature, mais un homme social, tel qu'il accepte de vivre ; Robert Wise ne mobilise pas la misanthropie sacrée ou vaticane de Pascal, mais s'approche de la colère de Jonathan Swift. Il ne condamne pas le roseau pensant, mais la forme de vie en société des roseaux.

A mille signes, on a reconnu un mauvais esprit, une forte tête. A mille signes, on décèle l'insolite, l'audace, l'insolence. Je ne peux m'en empêcher, j'aime beaucoup ça.

PIERRE KAST

The Best Films of our Life (Suite et fin)

— Louis Daquin : 1. *Le Cuirassé Potemkine* ; 2. *Tempête sur l'Asie* ; 3. *Les Lumières de la Ville* ; 4. *Les Raisins de la Colère* ; 5. *Les Enfants du Paradis* ; 6. *La Bataille du Rail* ; 7. *Le Lopin de terre* ; 8. *La Chute de Berlin* ; 9. *Voleur de Bicyclettes* ; 10. *La Dernière Etape.*

— Pierre Laroche : 1. *Les Trois Lumières* ; 2. *Nosferatu* ; 3. *Le Cuirassé Potemkine* ; 4. *L'Opinion Publique* ; 5. *Folies de Femmes* ; 6. *Les Lumières de la Ville* ; 7. *Le Crime de Monsieur Lange* ; 8. *Toni* ; 9. *Le Million* ; 10. *Noblesse oblige.*

— Luis Bunuel : 1. *Les Nuits de Chicago* ; 2. *La Ruée vers l'or* ; 3. *Voleurs de bicyclettes* ; 4. *Le Cuirassé Potemkine* ; 5. *Le Portrait de Jenny* ; 6. *Cavalcade* ; 7. *Ombres Blanches* ; 8. *Au Cœur de la Nuit* ; 9. *L'Age d'or* ; 10. *Je Suis un Evadé.*

— Robert Bresson : 1. *La Ruée vers l'or* ; 2. *Les Lumières de la Ville* ; 3. *Le Cuirassé Potemkine* ; 4. *Brève Rencontre* ; 5. *Voleurs de Bicyclettes* ; 6. *Man of Aran* ; 7. *Louisiana Story.*

Bresson s'excuse d'autre part de ne mentionner ainsi que 7 films : *«...désolé de ne pouvoir vous donner une liste plus étendue, mais je ne vais que très rarement au cinéma. »*

Ne pouvant tout citer, nous nous bornerons pour finir à signaler quelques préférences uniques ou insolites:

Les Jeux sont faits (Willy Forst), *La Roue* (Pierre Billon), *Seuls les Anges ont des ailes* (Jacqueline Audry), *Orphée* (Helmut Kautner), *Le Journal d'un Curé de Campagne* (Marcel l'Herbier), *Judex, Le signe de Zorro* (Alexandre Arnoux), *Le Sang d'un Poète* (Pierre Billon), *Chaînes conjugales*, de Mankiewicz (Albert Valentin).

PRÉSENTATION



Scénario original d'Eric Rohmer

I

Alice et Clara se sont serré la main. Je riais parce que je savais qu'Alice regardait Clara et qu'elle pouvait tout juste voir le bout de son nez derrière mon épaule. Nous marchions tous trois de front assez vite, sur la neige, car Clara était pressée. Placé entre elles deux, je me demandais comment Alice pouvait s'y prendre pour regarder Clara. Il faisait très froid. Devant la station Alice s'arrêta.

— Je rentre chez moi, au revoir.

— Je rentre aussi chez moi, dis-je. A tout à l'heure, dis-je à Clara.

Je la regardai s'éloigner.

— Vous venez, dit Alice ?

— Oui, dis-je.

Clara s'était mise à courir. Alice ne regardait même pas et traversait le boulevard. Je la rejoignis en courant.

— Pourquoi ne l'avez-vous pas accompagnée ? dit-elle.

— Ce n'était pas la peine. Je la reverrai tout à l'heure ; elle était pressée.

Ci-dessus : Andrée Bertrand, Nick Bradford, Anne Coudret.

II

J'ai accompagné Alice chez elle.
Alice : Je ne vous invite pas.
Moi : J'ai déjeuné et puis je ne reste qu'un instant.
Alice : Vous allez tout salir chez moi.
Moi : Je resterai sur le carrelage de la cuisine.
Alice : Mon carrelage est propre.
Moi : Je me mettrai sur l'essuie-pieds de la porte. Je le porterai à l'intérieur.
Elle n'a pas répondu et je suis monté derrière elle.

III

(Dans la cuisine).
Moi : Vous n'avez pas le temps de faire la cuisine.
Alice : Non, j'ai froid ; je me ferai du café ; j'ai mangé un sandwich.
Moi : Vous m'offrirez du café ?
Alice : Je dois faire cuire de la viande aussi.
(Elle ouvre le frigidaire).
Moi : Ça ne me dérangera pas.
(Elle allume le gaz ; elle a gardé son manteau de fourrure et tient la poële le bras tendu pour éviter les éclaboussures.)
Moi : Vous voulez que je la fasse cuire ? vous êtes habillée.
Alice : Vous aussi.
Moi : Je pourrais avancer le tapis.
Alice : C'est fini.
(Elle pose le bifteck sur une assiette).
Alice : Passez-moi le sel à votre gauche sur le rayon.
Moi : Vous voyez que je suis utile.
Alice (prenant une autre assiette) : Vous en voulez ?
Moi : Non, j'ai dit non.
Alice : Un tout petit bout.
Moi : Je n'ai pas faim.
(Elle coupe un morceau).
Moi : Non.
(Je prends l'assiette).
Moi : Vous n'avez pas de pain ?
Alice : J'ai tout juste ce qu'il me faut pour moi. Je vous ai dit que je ne vous invitais pas.
Moi : Vous n'étiez pas forcée de me donner de la viande.
Alice : Voilà une fourchette.
Moi : Vous me trouvez assommant ?
Alice : Non, pourquoi ?
(Je l'attrape par la manche).
Alice : Lâchez-moi.
Moi : Je veux vous embrasser.
Alice : Mangez vite ; votre viande va être froide. Laissez-moi manger.

Moi : Embrassez-moi auparavant.
Alice : Non.
(Je la lâche).
Moi : Après alors ?
Alice : Non.
Moi : Non ?
Alice : Embrassez plutôt Clara.
Moi : Clara n'est pas ici.
Alice : Vous la verrez ce soir.
Moi : Je ne sais pas si elle voudra.
Alice : Tant pis vous vous.
Moi : Vous êtes vexée ?
(Elle me regarde).
Alice : Elle est cent fois mieux que moi. Pourquoi venez-vous m'embêter ?
Moi : Votre phrase n'a aucun sens.
(Je me mets à manger).
Alice : Qu'est-ce qui n'a aucun sens ? Le début ou la fin ?
Moi : La fin évidemment. Le début aussi. Pourquoi dites-vous ça ?
(Elle se lève).
Moi : Vous voulez que je m'en aille ?
Alice : Non.
Moi : Elle n'est pas tellement bien. Je n'aime pas son prénom.
Alice : Le mien est encore plus laid.
Moi : Le vôtre est démodé ; le sien prétentieux.
Alice : Elle n'en est pas la cause.
Moi : Evidemment.
Alice : Alors ?
Moi : Je vous aime beaucoup plus.
Alice : Vous savez bien que je n'aime pas les comparaisons.
Moi : Mille fois mieux : mille n'est pas une comparaison, c'est incommensurable.
Alice : Ce n'est pas vrai.
Moi : Vous êtes fâchée ?
Alice : Non.
Moi : Embrassez-moi.
Alice : Je suis pressée.
Moi : Ce n'est pas une raison.
(Elle me regarde).
Alice : Je le sais bien.
(Elle se dirige vers le frigidaire et me tourne le dos).
Alice : Oui j'ai parlé sérieusement. Vous ne croyez pas ?
Moi : Si.
(Elle se retourne).
Alice : Et vous, vous croyez ce que vous avez dit ?
Moi : Clara est plus belle que vous. Mais je n'aime pas les comparaisons.
Alice : Cela ne me gêne pas.
Moi : Ce qui vous gêne c'est que je dise que je vous aime mieux.
(Elle sourit).

Alice : Non, mais vous mentez.
Moi : Embrassez-moi.
Alice : Non.
Moi : Vous êtes pressée ?
Alice : Très pressée.
(Elle pose les deux assiettes sur la cuisinière).
Moi : Vous ne faites pas de café ?
Alice : Non, nous n'avons pas le temps. Vous avez froid ?
Moi : Oui mais nous allons sortir ; ça nous réchauffera.
(Pendant ce temps Alice a remis ses chaussures, elle se redresse).
Alice : Vous tremblez ?
Moi : Non.
(Elle s'approche de moi, je mets mes mains sur ses joues. Je l'embrasse).
Moi : Mes mains sont froides.
Alice : Non.
(J'attire sa tête contre mon épaule).
Moi : Vous ne savez pas que je vous aime beaucoup ?
Alice : Vous mentez.
Moi : Peut-être, mais je veux vous être fidèle.
Alice : C'est idiot, vous savez bien que je ne le suis pas.
Moi : Je veux vous être fidèle. Je voudrais être mort pour que vous pensiez à moi.
Alice : J'y penserai encore moi.
Moi : Oui. Et puis je me moque de ce que vous pensez.
Alice : Vous tremblez ?
(Elle relève la tête et m'embrasse. Je la regarde. Elle sourit).
Alice : Vous êtes triste.
(Je fais un signe de tête).
Moi : Pourquoi dites-vous cela, ce que vous disiez tout à l'heure ?
Alice : Parce que je ne vous aime pas, et vous non plus, je ne vous apprends rien sans doute.
Moi : Oui je le sais, mais je ne suis pas triste.
Alice : Non vous ne l'êtes pas non plus, je le sais bien... Dépêchez-vous, vous me mettez toujours en retard.
(Ils sortent).

ERIC ROHMER

PRESENTATION, film de GUY DE RAY. *Scénario:* Eric Rohmer. *Interprétation:* Nick Bradford, Andrée Bertrand, Anne Coudret. *Production* : Guy de Ray, 1952.

TABLE DES MATIÈRES

TOME II — DU NUMÉRO 7 (Décembre 1951) AU NUMÉRO 12 (Mai 1952)

AURIOL Jean George
L'amour au cinéma .... N° 11 P. 7

BAZIN André
L'eau danse *(Images pour Debussy)* .... N° 7 P. 58
Coquelin nous voici *(Cyrano de Bergerac)* .... N° 7 P. 61
Mort tous les après-midi *(La course de taureaux)* .... N° 7 P. 63
Réponses .... N° 7 P. 68
Renoir français .... N° 8 P. 9
Le Ghetto concentrationnaire *(Daleka Cesta)* .... N° 9 P. 58
Livres de Cinéma : « Raimu » .... N° 9 P. 72
L'avant-garde nouvelle .... N° 10 P. 16
Remade in U.S.A. *(« M »)* .... N° 11 P. 54

BEGUIN Albert
Lettre de Bénarès .... N° 10 P. 47

BESSY Maurice
Les vertes statues d'Orson Welles .... N° 12 P. 28

BROZ Jaroslav
Lettre de Prague .... N° 7 P. 47

CHARENSOL Georges
René Clair : années d'apprentissage .... N° 9 P. 37

DONIOL-VALCROZE Jacques
Par delà la victime *(Los Olvidados)* .... N° 7 P. 52
Terre sans paix *(Les désastres de la guerre)* .... N° 7 P. 59
Entretien avec Jean Renoir .... N° 8 P. 48
Une balade au soleil *(A Walk in the Sun)* .... N° 9 P. 55
Livres de cinéma : « Cinema dell'Arte » .... N° 9 P. 71
Une histoire d'amour *(A Place in the Sun)* .... N° 10 P. 54
Lointain Conrad *(An Outcast of the Islands)* .... N° 11 P. 59
Notes sur *The Brave Bulls* et *Nez de Cuir* .... N° 12 P. 69

DUCA Lo
Lettre de Madrid .... N° 8 P. 55
Trilogie mystique de Dreyer *(La passion de Jeanne d'Arc)* .... N° 9 P. 60
Meliès père du cinéma, fils de Jules Verne .... N° 10 P. 52
Le Roman d'un tricheur *(The Big Carnival)* .... N° 11 P. 47
Bianco e Nero .... N° 11 P. 69

EISENSTEIN Sergei M.
Naissance d'un film *(Le cuirassé Potemkine)* .... N° 11 P. 18

EISNER Lotte
Aperçus sur le « Kammerspielfilm » .... N° 10 P. 4

FRANK Nino
Lettre de Rome .... N° 7 P. 40
Aux sources du « verisme » *(La terra trema)* .... N° 9 P. 52
Et cætera... *(Avec André Gide)* .... N° 11 P. 50
Uranium à gogo *(Mr Drake's Duck)* .... N° 11 P. 67
Livres de cinéma : « Gli intellectuali e il cinema » .... N° 11 P. 70

HARRINGTON Curtis
Rashomon et le cinéma japonais .... N° 12 P. 53

JACOB Gilles
Mort de personne *(Raccords)* .... N° 10 P. 74
Du côté de chez Huston .... N° 12 P. 6

KAST Pierre
Une fonction de constat (notes sur l'œuvre de Luis Bunuel) .... N° 7 P. 6
A la recherche de Luis Bunel avec Jean Grémillon, Jean Castanier, Elie Lotar, L. Vinès et Pierre Prevert .... N° 7 P. 17
Petite tyrannographie portative pour Raymond Queneau .... N° 10 P. 33
Fiançailles avec le notaire (Notes sur Conrad et le cinéma) .... N° 12 P. 18
Défense de jouer avec les allumettes *(The Day The Earth Stood Still)* .... N° 12 P. 70

KIRSCH Florent
Après le rose et le noir *(Deux sous de violettes)* .... N° 7 P. 49
Notes sur *La Maison Bonnadieu* .... N° 8 P. 71
Faut-il brûler les livres de cinéma ? .... N° 9 P. 68

LABORDERIE Renaud de
A la recherche de l'hypertendu *(A Streetcar Named Desire)* .... N° 12 P. 59

LACLOS Frédéric
Duel avec la vie *(Fourteen Hours)* .... N° 8 P. 64
Notes sur *La Poison* .... N° 8 P. 70

LUCAS Hans
Les bizarreries de la pudeur *(No Sad Songs For Me)* .... N° 8 P. 68
Suprématie du sujet *(Strangers On A Train)* .... N° 10 P. 59

MARKER Chris.
Une forme d'ornement *(Prince Bayaya)* .... N° 8 P. 66

MAYOUX Michel
Renoir parmi nous (avec Sylvia Bataille, Jean Castanier et Claude Renoir). N° 8 P. 44
Trois créateurs (Anger, Broughton, Harrington) .... N° 10 P. 18
Venue d'un autre monde *(The « Thing » from another World)* .... N° 10 P. 65
Les charmes de l'insolite *(I Know Where I'M Going)* .... N° 11 P. 52
Rien qu'un amour *(Teresa)* .... N° 12 P. 57
Un enchantement perdu *(Les Voyages extraordinaires de Jules Verne)* ...... N° 12 P. 68

MICHAUT Pierre
Christian Bérard parle de la couleur .... N° 9 P. 19

M. M. et **J. A.**
La revue des revues .... N° 7 P. 66
La revue des revues .... N° 8 P. 73
La revue des revues .... N° 9 P. 66
La revue des revues .... N° 10 P. 72
La revue des revues .... N° 11 P. 68

MYRSINE Jean
Un bovaryste à Hollywood (Billy Wilder) .... N° 11 P. 31

NICHOLS Dudley
Le Fleuve (poème) .... N° 8 P. 30

NOBECOURT Jacques
Fausse monnaie *(Duell mit dem Tod)* .... N° 10 P. 68

PILATI Robert
Marcello Pagliero ou le Malentendu .... N° 9 P. 43

QUEVAL Jean
Grandeur de l'honnêteté *(The Men)* .... N° 7 P. 54
Notes sur *Jeannot l'intrépide* .... N° 8 P. 72
Le Prix Canudo .... N° 9 P. 68
Humour collectif *(The Galloping Major)* .... N° 10 P. 63
A, B, C... etc... *(L'encyclopédie filmée)* .... N° 10 P. 66

REGENT Roger
René Clair : années d'apprentissage .... N° 9 P. 37

RENOIR Claude
Problèmes d'opérateur ou écrire pour ne rien dire .... N° 8 P. 41

RENOIR Jean
On me demande... .... N° 8 P. 5
Quelque chose m'est arrivé... .... N° 8 P. 31

RICHER Jean-José
Africacolor *(King Solomon's Mines)* .... Nº 7 P. 56
Notes sur *Kiss Tomorrow Goodbye* .... Nº 8 P. 69
Notes sur *Chicago Digest* .... Nº 8 P. 72
Des sourires et des hommes *(Laughter in Paradise, The Lavender Hill Mob)*. Nº 9 P. 63
Bébé la justice *(La vérité sur Bébé Donge)* .... Nº 11 P. 62
Les vacances du Cid *(Fanfan La Tulipe)* .... Nº 12 P. 62

RICHTER Hans
Un art original : le film .... Nº 10 P. 11

RIEUPEYROUT Jean-Louis
Un genre historique : le Western .... Nº 9 P. 4

ROHMER Eric
Présentation (Scénario original) .... Nº 12 P. 72

ROY Claude
Notes sur (et à propos) de *Miracolo a Milano* .... Nº 7 P. 29

SCHERER Maurice
Renoir américain .... Nº 8 P. 33
La robe bleue d'Harriet *(The River)* .... Nº 8 P. 62
Isou ou les choses telles qu'elles sont .... Nº 10 P. 27
Le soupçon *(The Lady Vanishes)* .... Nº 12 P. 64

SOLLEVILLE Marie-Claire
Deux sous d'espoir payés comptant .... Nº 12 P. 33

TALLENAY Jean-Louis
Un cinéma enfin parlant *(A Streetcar Named Desire, The River, Murder in the Cathedral, Le Journal d'un Curé de Campagne)* .... Nº 9 P. 30
Un conte voltairien *(The Man in the White Suit)* .... Nº 10 P. 62
Un film sur la musique *(Of Men and Music)* .... Nº 11 P. 65
Pour filmer Melville *(L'expédition du Kon Tiki)* .... Nº 12 P. 66

VERMOREL Claude
Sur une première expérience à la télévision .... Nº 9 P .24

WEINBERG Herman G.
Lettre de New York .... Nº 7 P. 43
Lettre de New York .... Nº 10 P. 44
Lettre de New York .... Nº 12 P. 38

ZAVATTINI Cesare
Donnons à tout le monde un cheval à bascule (sujet de film) .... Nº 7 P. 24

CORRESPONDANCE
Lettre de Georges Sadoul à Pierre Kast .... Nº 8 P. 75
Réponse de Pierre Kast .... Nº 8 P. 77
Lettre de Gaetano Carancini à Lo Duca .... Nº 10 P. 75
Réponse de Lo Duca .... Nº 10 P. 76

BIBLIOGRAPHIE
Eléments pour une bibliothèque internationale du cinéma .... Nº 10 P. 78

NOUVELLES DU CINEMA .... Nº 8 P. 57
— — .... Nº 9 P. 47
— — .... Nº 10 P. 49
— — .... Nº 11 P. 41
— — .... Nº 12 P. 49

LE POUR ET LE CONTRE
Un Referendum des *Cahiers du Cinéma* .... Nº 10 P. 38
M. Kleber Haedens et *Le Fleuve* .... Nº 10 P. 41
Réflexions sur le Referendum (Suite et fin) .... Nº 11 P. 36
Les Temps Modernes et le cinéma .... Nº 11 P. 37
Une enquête des *Cahiers du Cinéma* .... Nº 12 P. 41
M. Robert Kemp et le Cinéma .... Nº 12 P. 42
Une lettre du Portugal .... Nº 12 P. 44
The Best Films of Our Life .... Nº 12 P. 45
Des statistiques .... Nº 12 P. 47

ANNIVERSAIRES .... Nº 11 P. 4

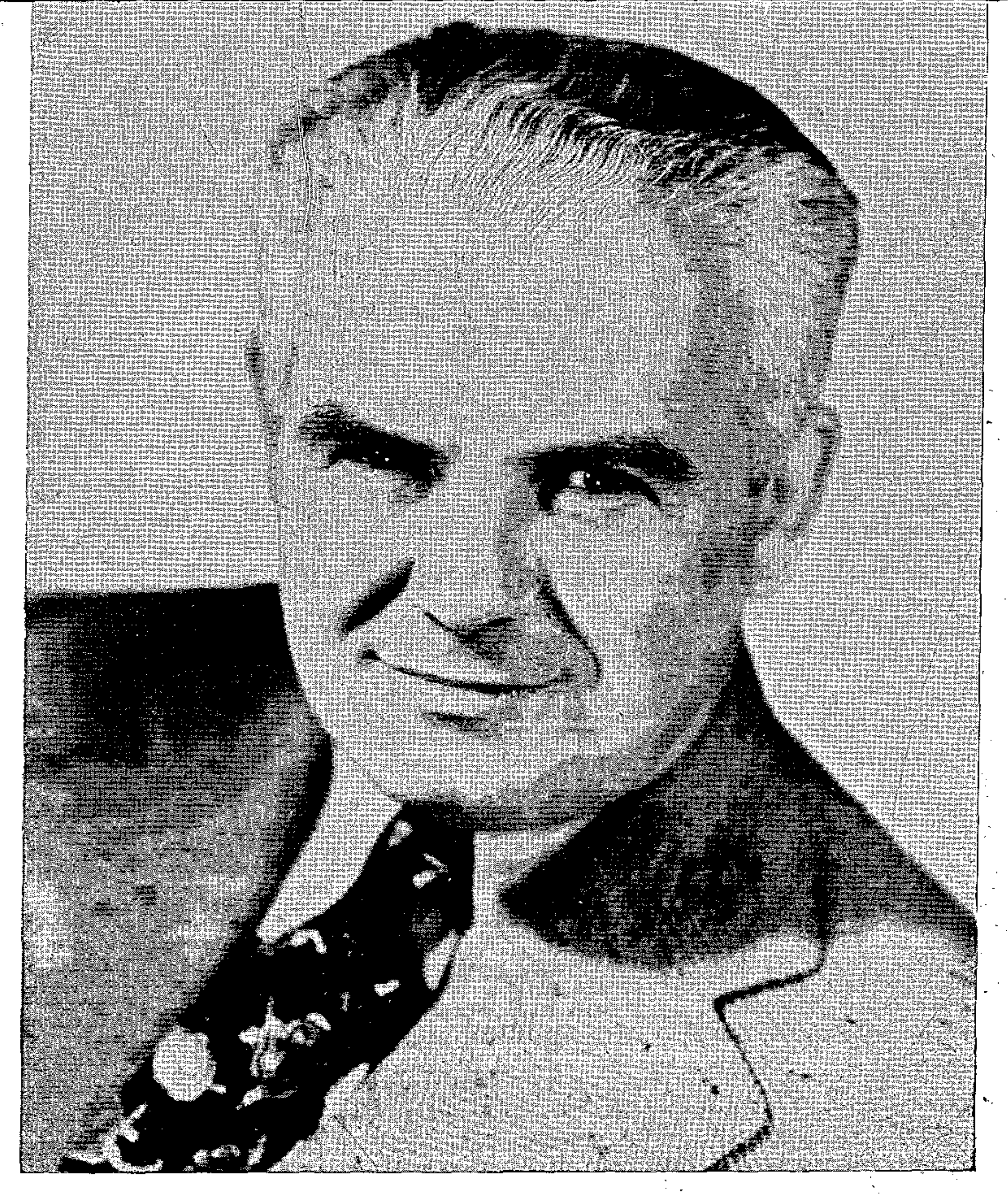
LE CONGRES DE LA SARRAZ .... Nº 11 P. 6

PROGRAMME DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

MAI 1952

9 mai : *L'amour de Jeanne Ney* (G. W. Pabst, 1926).
10 mai : *Vive le sport* (Harold Lloyd, 1926).
11 mai : *Moby Dick* (Millard Webb, 1926).
12 mai : *Selon la loi* (Koulechov, 1926).
13 mai : *Les nuits de Chicago* (Josef Von Sternberg, 1927).
14 mai : *Le chapeau de paille d'Italie* (René Clair, 1927).
15 mai : *La volonté du mort* (Paul Leni, 1927).
16 mai : *La fille au carton à chapeau* (Barnet, 1928).
17 mai : *L'homme le plus laid du monde* (Frank Capra, 1928).
18 mai : *Les deux timides* (René Clair, 1928).
19 mai : *Les nouveaux messieurs* (Jacques Feyder, 1928).
20 mai : *La blonde de Singapour* (Howard Higgin, 1928).
21 mai : *Ombres sur la ville* (Ted Browning, 1928).
22 mai : *Le million* (René Clair, 1930).
23 mai : *Le maudit* (Fritz Lang, 1931).
24 mai : *L'opéra de quat'sous* (G. W. Pabst, 1931).
25 mai : *A nous la liberté* (René Clair, 1932).
26 mai : *Les chasses du comte Zarof* (E. B. Schoedsak et Irving Pichel, 1932).
27 mai : *Boudu sauvé des eaux* (Jean Renoir, 1932).
28 mai : *La vie privée d'Henri VIII* (Alexandre Korda, 1932).
29 mai : *L'affaire est dans le sac* (Pierre Prévert, 1932).
30 mai : *La nuit du carrefour* (Jean Renoir, 1933).
31 mai : *Les joyeux garçons* (Gregory Alexandrov, 1934).
1er juin : *Fantôme à vendre* (René Clair, 1935).
2 juin : *Drôle de drame* (Marcel Carné, 1937).
3 juin : *You Live Only Once* (Fritz Lang, 1937).
4 juin : *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937).
5 juin : *Quai des Brumes* (Marcel Carné, 1938).
6 juin : *La Règle du Jeu* (Jean Renoir, 1939).
7 juin : *La nuit fantastique* (Marcel L'Herbier, 1942).
8 juin : *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942).

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux. Dépôt légal : 2e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.



En même temps qu'elle célèbre le 40e anniversaire de sa fondation, la Société UNIVERSAL INTERNATIONAL rend hommage à Nate J. Blumberg, Président d'UNIVERSAL PICTURES COMPANY INC. pour ses 40 ans d'activité professionnelle dans le cinéma.



BROADWAY

LA SALLE DE L'ÉLITE

36, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS-8e - ÉLYsées 24-89

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS